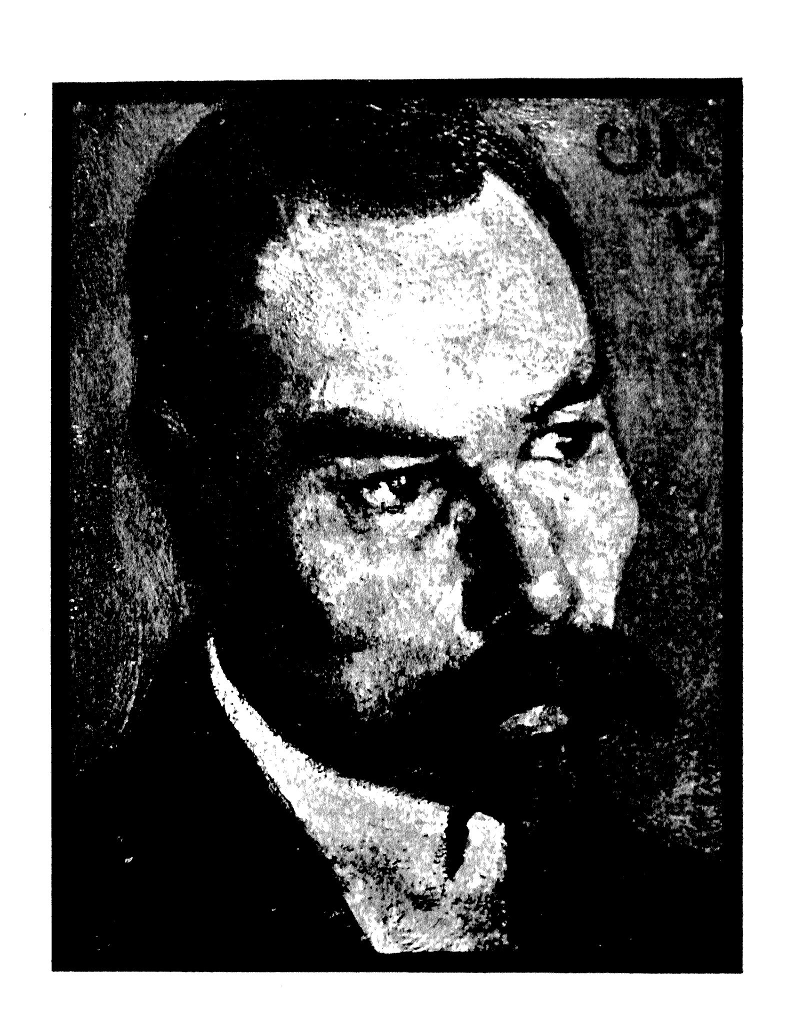


ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ

МОЙ ПУШКИН

СТАТЬИ, ИССЛЕДОВАНИЯ
НАБЛЮДЕНИЯ

редакция
Н. К. ПИКСАНОВА



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1929 ЛЕНИНГРАД

ОБЛОЖКА РАБОТЫ И. Ф. РЕРБЕРГА

Отпечатано в типографии Госиздата
„КРАСНЫЙ ПРОЛЕТАРИЙ“
Москва, Пименовская ул., д. 16,
в количестве 3.000 экз.
Главлит № А—15861
Гиз Х—10 № 25132
Зак. № 5141
20 п. л
☆

ОТ РЕДАКТОРА

Эта книга является осуществлением заветной мечты Валерия Яковлевича Брюсова. С 1910 года, осознавши себя зрелым пушкинистом и имея в своем активе немало крупных работ по Пушкину, Брюсов возымел намерение издать сборник своих статей, которому избрал и заглавие, смелое и выразительное: „Мой Пушкин". К 1911 году относятся черновые наброски перечня статей этого сборника. Вот более зрелый и поздний из двух, дошедших до нас: Валерий Брюсов. Мой Пушкин. Статьи, исследования, наблюдения. М., 1911. I. Статьи критико-биографические. 1) Из жизни П.; 2) Первая любовь П.; 3) П. в Крыму; 4) Гаврилиада; 5) Темное в душе Пушкина (Ег. Н., Кавказ, Пир etc.); 6) Домик в Коломне; 7) Знал ли П. поитальянски; 8) Медный всадник; 9) Неоконченные повести; 10) Египетские ночи. II. Статьи библиографические, заметки, наблюдения. 1—2) Академич. изд. I.II; 3) Тексты Русалки; 4) Пушкин и правительство; 5) Примечания к лирич. стих.; 6) Из „Писем" двустишие etc.; 7) Мелочи. В другом, более раннем наброске под вопросом поставлены еще статьи: „Очерк общий", „Полтава", „Цыгане", „Пушкин и нравственность" и еще кое-что. Таких статей, как „Пушкин и нравственность", Брюсов не написал, но и того, что он наметил в зрелом списке, было бы в 1911 году вполне достаточно для полновесной книги о Пушкине. Ведь сюда были включены очень крупные статьи, напечатанные в венгеровском издании Пушкина и обратившие на себя всеобщее внимание.

Однако ни в 1911 году, ни позже Брюсов не издал „Моего Пушкина". Нелегко сразу объяснить, почему это случилось, но несомненно, что одной из причин было то, что Брюсов продолжал много работать по Пушкину, обогащал и углублял свои познания и понимание Пушкина, и, наверно, состав сборника 1911 года начинал ему казаться устаревшим.

В революционные годы Брюсов проявил особенно горячий интерес к Пушкину. Он издавал общедоступные изборники

произведений Пушкина, он писал популярные статьи о нем, он выпустил обширный том полного собрания сочинений Пушкина, он много полемизировал о Пушкине, он, наконец, создал целый цикл обобщающих статей о Пушкине.

Но и на закате своей богатой творческой жизни Брюсов не успел осуществить давнюю мечту. Взыскательный к себе поэт и исследователь-пушкинист жадно двигался вперед, и ему не было времени остановиться и оглянуться назад.

Теперь, когда смерть остановила это стремительное движение, на нас лежит долг осуществить мечту Брюсова. Мы можем это сделать теперь полнее, чем сам Брюсов в 1911 году.

Зато и труднее сделать это в 1928 году, через семнадцать лет.

В приложении читатель найдет перечень пушкинских работ Брюсова. Этот указатель, наверно, неполон. Несмотря на все усилия составителя и на помощь знатоков Брюсова и Пушкина, в нем, наверно, окажутся пробелы. А в нем перечислено свыше восьмидесяти пушкинских работ Брюсова.

Перепечатать в посмертном сборнике все эти работы было совершенно невозможно. Как было перепечатать бесчисленные примечания из первого тома госиздатского издания Пушкина: ведь они неразрывно связаны с пушкинскими стихами. Неразумно было бы воспроизводить и дробные комментарии Брюсова к новым текстам Пушкина, им время от времени публиковавшимся. Нельзя было бы перепечатать целую книгу: „Лицейские стихи Пушкина". Многие из статей Брюсова на излюбленные темы неоднократно им перерабатывались, и ранние редакции отменялись позднейшими. Такова, например, тема об отношениях Пушкина и Боратынского, такова тема о „Гаврилиаде". Об одной и той же книге Брюсов писал две-три рецензии одновременно, повторяя себя с большей или меньшей полнотой. Он любил давать обзоры текущей пушкинской литературы, часто ограничиваясь простыми информациями, быстро терявшими значение. Многие полемические статьи, откликавшиеся на „злобу дня" в пушкинизме, теперь тоже потеряли цену.

Разумеется, во всех, и в самых мелких, работах Брюсова можно найти блестки его ума, ценные фактические данные и т. д.

Но и сам он не включил ни в один из перечней статью о Боратынском. Для нас же дело осложняется как тем, что после 1911 года Брюсовым создано много новых работ по Пушкину, так и тем, что объем нашего сборника был ограничен заранее, и поневоле приходилось делать строгий отбор.

В основу отбора положены два принципа.

Предлагаемый сборник есть книга о Пушкине. Поэтому необходимо было включить в нее всё то, что ценно для понимания поэта, что и теперь может хорошо служить познанию

Пушкина. Надо было отобрать те работы, которые существенно нужны и специалисту-пушкинисту и читателю, любящему и изучающему Пушкина. Всё эфемерное, имевшее временный интерес, устаревшее или ошибочное по фактическим данным или точкам зрения, попадало приэтом под сомнение.

Но этот сборник есть вместе с тем и книга Брюсова, крупного писателя, занявшего большое место в литературе и общественности.

Его взгляды и настроения, симпатии и антипатии, рост, кризисы и повороты миросозерцания, даже иные ошибки — имеют свое историческое значение. И именно на Пушкине, на этом сильном реактиве для всех наших литературных критиков и публицистов, начиная с Белинского и Писарева, миросозерцание Брюсова проявилось наиболее глубоко. Нет сомнения в том, что чрез Пушкина Брюсов лучше, глубже осознавал самого себя и четче формулировал свои философские, общественные, эстетические принципы. Поразительно, что и революцию Брюсов познавал как-то при посредстве Пушкина.

Приэтом Брюсов стилизовал Пушкина. Это было очевидно для всех, в том числе и для самых горячих поклонников Брюсова-пушкиниста. Задачи: „Пушкин и крепостное право", „Пушкин и революция" — Брюсов решал посвоему, пристрастно и односторонне. Литературовед-марксист мог бы многое возразить против такого разрешения вопросов. Но оно было не случайно, оно было характерно, наконец — типично, и не только для Брюсова, но для целой большой общественно-литературной группы, для целой эпохи в нашем литературоведении.

Необходимо было поэтому предоставить место в сборнике и таким статьям, как „Пушкин и крепостное право", как „Политические взгляды Пушкина".

Некоторые из печатаемых статей Брюсова общеизвестны — как статья о „Гаврилиаде", как „Стихотворная техника Пушкина". Но есть и такие, что уже забыты или затеряны в старых и редких изданиях и недоступны, как статьи „Новооткрываемый Пушкин", „Маленькие драмы Пушкина". Из архива Брюсова извлечен и неизданный материал, как статья о правописании Пушкина, как отрывок „Пушкин и царизм". При содействии П. Е. Щеголева мы получили возможность включить в сборник неизданную большую статью о „Пророке".

Надеемся, что сборник разносторонне представляет Брюсова-пушкиниста: текстолога, биографа, стилиста, метролога, историка литературы, полемиста, популяризатора.

Такие статьи, как: „Политические взгляды Пушкина", „Разносторонность Пушкина", „Почему нужно изучать Пушкина" — написаны, конечно, вовсе не для того читателя, для коего предназначены статьи о звукописи или о рифмах у Пушкина. Эти писались для литературоведов-специалистов, те — для широкого читателя: элементарно, упрощенно. Одна-

ко и в тех Брюсов высказывал свои искренние, зрелые взгляды, и их нарочито простое изложение только способствовало отчетливости формулировок. Вместе с тем в популярных статьях с наибольшей яркостью сказалась любовь Брюсова к Пушкину, преданность его гению.

Историографический очерк пушкинских работ Брюсова дан известным пушкиноведом М. А. Цявловским в статье: „Брюсов-пушкинист“ в сборнике „Валерию Брюсову“ (М., 1924). Марксистскую оценку этих работ находим в книге Г. Лелевича: „В. Я. Брюсов“ (Гиз, М, 1926 — в главе: „Брюсов — критик и исследователь литературы“).

За помощь при подготовке сборника я признателен И. М. Брюсовой, М. А. Цявловскому, Н. С. Ашукину, П. Е. Щеголеву, Л. С. Гинзбургу и Н. Ф. Бельчикову.

Н. ПИКСАНОВ

МОЙ ПУШКИН

ИЗ ЖИЗНИ ПУШКИНА [1]

Нам трудно представить себе Пушкина, как человека, как знакомого, с которым встречаешься, здороваешься, разговариваешь. Его жизнь столько раз была предметом мертво-ученых изысканий, и мы так вчитались в эти изыскания, что для нас Пушкин — какое-то отвлечение, нарицательное слово, имя, объединяющее разные прославленные произведения, а не живое лицо. Между Пушкиным и нами поставлено слишком много увеличительных стекол — так много, что через них почти ничего не видно. Но слава Пушкина и значение его столь же, как позднейших исследователей, ослепляли и его современников, сверстников, писавших свои воспоминания о нем. В большинстве этих воспоминаний Пушкин тоже неживой, тоже отвлеченный. Приходится чутьем, вдохновением выбирать из рассказов и показаний современников, что в них верно до глубины и что только внешне верно, — угадывать Пушкина.

Пушкин был некрасив лицом. Он сам называл себя — „потомок негров безобразный". А. В. Никитенко так записал свои впечатления от первой встречи с Пушкиным: „Это человек небольшого роста, на первый взгляд не представляющий из себя ничего особенного". То же, другими словами, сказал о Пушкине после первой встречи А. Я. Булгаков: „рожа ни-

---

[1] Предлагаемая статья, конечно, не имеет притязаний быть сколько-нибудь полной характеристикой Пушкина. Ее цель только выставить на вид некоторые черты его жизни и духовного облика, которые при обычном изложении остаются в тени. Поэтому обо всем общеизвестном в ней или умолчено, или сказано бегло. В статье нет точных указаний на источники, но все упомянутые здесь факты взяты из современных свидетельств и могут быть подтверждены ссылками.

чего не обещающая". Л. С. Пушкин, „Левушка", боготворивший брата, поклонявшийся ему, говорит о нем: „Пушкин был собою дурен; ростом он был мал". И. С. Тургенев дважды в жизни видел Пушкина. Первый раз он успел рассмотреть только белые зубы и живые, быстрые глаза. Второй раз он долго смотрел на Пушкина, и ему запомнилось: смуглое небольшое лицо, африканские губы и оскал белых крупных зубов. Некрасивость Пушкина особенно выделялась рядом с его красавицей женой. В свое время эту пару называли Вулканом и Венерой. Одна светская дама тотчас после смерти Пушкина говорила, что он погиб поделом: урод и женился на красавице. Художники, писавшие портреты с Пушкина, поддавались очарованию его имени, старались изобразить великого поэта, придать значение чертам его лица, смягчить его некрасивость.

При всем том Пушкин был резок и порывист в движениях, „живчик", „непоседа". „Необыкновенно живой в своих приемах человек", пишет о нем В. П. Горчаков. „Его живость во всем проявлялась", пишет И. И. Пущин. А. В. Никитенко подметил, что губы Пушкина постоянно вздрагивали. За его живость Пушкина в Арзамасе звали Сверчком, а у Смирновых — Искрой. Пушкин поминутно вскакивал с места, на котором сидел, бросался на колени, хватал у дам руки и целовал их; он больше бегал, чем ходил. Эта порывистость многим не нравилась. „Пушкин не имел ничего грациозного в манерах", вспоминает В. И. Сафонович. Итак, вот каким мы должны представлять себе Пушкина: невысокий вертлявый человечек, с порывистыми движениями, с нисколько не замечательным лицом, смуглым, некрасивым, на котором поминутно оскаливались большие зубы.

С самого раннего детства Пушкин бредил женщинами. Еще до лицея он прочел всю библиотеку французских эротиков XVIII века. Обстановка лицея не могла отучить его от настроений этого круга. Из окон лицея был виден Баболовский дворец... Лицеисты ухаживали за барышнями, живущими в Царском Селе, засматривались на крепостных артисток местного театра, целовались в темных коридорах с горничными. „Пушкин, — рассказывает его товарищ по лицею, С. Д. Комовский, — был до того женолюбив, что, будучи еще пятнадцати или шестнадцати лет, от одного прикосновения к руке танцующей, во время лицейских балов, взор его пылал, и он пыхтел,

как ретивый конь среди молодого табуна". В старших классах лицеисты получили возможность свободно выходить из лицея; они бывали на попойках у знакомых молодых людей и возвращались лишь под утро. Впрочем, дядьки доставляли им вино и ром и в дортуары. Тот же С. Д. Комовский пишет: „Вне лицея Пушкин знаком был с некоторыми отчаянными гусарами, жившими в то время в Царском Селе (Каверин, Молоствов, Саломирский, Сабуров и др.). Вместе с ними, тайком от своего начальства, он любил приносить жертвы Бахусу и Венере". Первый выпуск лицея был ускорен именно потому, что лицеисты обнаружили „слишком раннюю зрелость".

Жизнь Пушкина долго после лицея была сплошным кутежом. Он сам называл себя „повесой". Это выражение отнюдь не преувеличено. Кутежи и нервное расстройство дважды за два года доводили его до горячки, и он чуть не умер. В кружке веселых сотоварищей Пушкина устраивались ухищренные попойки с театральными представлениями: например, изображали изгнание Адама и Евы из рая или гибель Содома и Гоморры. В одном письме 1819 года А. И. Тургенев называет Пушкина „беснующимся". Скандалы не раз доходили до полиции. По отношению ко всем встречным Пушкин держал себя надменно, почти нахально. И. И. Лажечников рассказывает, как однажды Пушкин в театре шумел, так как пьеса ему не нравилась. Сидевший рядом штаб-офицер, человек пожилой, сделал ему замечание. Пушкин вызвал его на дуэль. Насилу помирили их. Офицер протянул Пушкину руку. Пушкин руки не подал, кивнул головою, сказал „извиняю" и вышел.

Пушкин считал себя в те годы важным политическим деятелем. В сущности он только перелагал в стихи ходячие идеи тогдашнего вольнодумства. Политические стихи Пушкина 1817—1819 годов — самое слабое, что он написал. В оде „Вольность" едва пять-шесть истинно прекрасных стихов, а остальное — подражание Рылееву. „Деревня", так понравившаяся государю, совершенно не интересна. „Noël" (если только это пушкинская вещь) всех живее. Пушкин нисколько не скрывал своего фрондерства, но настойчиво выставлял его на вид. В театре он показывал портрет Лувеля с надписью „урок царям". Когда в Царском Селе сорвался с цепи медведь и побежал в аллею, где мог встретиться с государем,

Пушкин повторял всем свою остроту: „Нашелся один человек, да и тот — медведь“. Впоследствии Пушкин уверял, что делал это нарочно: ему будто бы хотелось навлечь на себя настоящее наказание и тем опровергнуть слухи, что он был высечен. Однако, когда наказание действительно разразилось, Пушкин скорей испугался, чем обрадовался. Н. М. Карамзин писал кн. Вяземскому: „Пушкин был несколько дней совсем не в пиитическом страхе от своих стихов на свободу и некоторых эпиграмм; дал мне слово уняться и благополучно поехал в Крым месяцев на пять“. В то же время кн. Вяземскому писал А. И. Тургенев: „Пушкин стал тише и даже скромнее и завтра отправляется к Инзову“. Когда позже, в Михайловском, Пушкина посетил И. И. Пущин — Пушкин стал рассказывать ему, будто император Александр ужасно перепугался, найдя его, Пушкина, фамилию в списке приезжих. Пущин совершенно справедливо заметил ему, что напрасно он мечтает о своем политическом значении.

Довольно обычно мнение, что Пушкин был замечен сразу всей Россией. „Пушкин выступал, точно восходящий лучезарный бог“, писал о первых шагах Пушкина в литературе профессор И. Жданов. Это — легенда. За все время до ссылки на юг было напечатано в журналах немногим больше тридцати стихотворений Пушкина, иные притом без подписи. Конечно, его нецензурные, особенно политические стихотворения расходились в списках, но не надо преувеличивать круга такого распространения. Когда Пушкин ехал на юг, он в Екатеринославе расхворался. Встретившие его там Раевские послали к нему доктора Рудыковского. Прописывая рецепт, доктор спросил фамилию пациента. Пушкин отвечал: „Пушкин“. „Фамилия незнакомая“, пишет доктор в своих записках. А это было в мае 1820 года, в самый месяц появления „Руслана и Людмилы“. А. Я. Булгаков, сам литератор, приятель кн. П. А. Вяземского и А. И. Тургенева, в том же мае 1820 года, упоминая в письме к брату о Пушкине, считает нужным пояснить, что это за Пушкин: „племянник Василия Львовича“, „поэт и повеса, говорят“. Пушкина заметили только после его ссылки, как „опального“ человека, когда, по его собственному выражению, он сделался „историческим лицом для сплетниц С.-Петербурга“. К этому подоспел успех „Руслана и Людмилы“, успех скандала, созданный прежде всего неле-

пыми нападками „Критика с бутырской стороны“. А. Я. Булгаков тогда дал прочесть поэму своей жене. „Наташа любит стихи, — писал он, — а особливо les contes des fées; она очень хвалит поэму, но жалеет, что есть кое-где вольные стихи“.

В Кишиневе Пушкин прославился своими чудачествами. Он никогда не умел противиться набегающим впечатлениям. Мгновение имело над ним неодолимую власть. Он прямо переходил от восторга к отчаянию, от добродушия к крайним взрывам гнева. Позднее он боролся с этим свойством своего характера. В Кишиневе же, увлекаясь Байроном, он свободно отдавался всем порывам страстей. Быть во власти мгновения — он возводил в принцип. Однажды, проезжая по городу, Пушкин увидал в окне хорошенькую головку; тотчас он дал шпоры лошади и въехал в дом верхом. Когда его послали в степь с каким-то служебным поручением, он примкнул к цыганскому табору и ушел с ним. Впрочем, и много позже, уже будучи женатым, Пушкин, живя в Царском Селе, пошел однажды прогуляться и пропал на двое суток: ушел в Петербург с обозом. Дважды в Кишиневе Пушкин дрался на дуэли. Несколько раз давал пощечины важным местным вельможам. А. Ф. Вельтман, живший в Кишиневе одновременно с Пушкиным, говорит, что у него было „несколько странностей, быть может, неизбежных спутников гениальной молодости“. Это сказано скромно. В Кишиневе же Пушкин стал увлекаться картами и играл часто ночи до утра. Тот же А. Ф. Вельтман рассказывает: „Чаще всего я видал Пушкина у Липранди. К нему собиралась вся военная молодежь, в кругу которой жил более Пушкин. Живая, веселая беседа, écarté и иногда, pour varier, „направо и налево“, чтобы сквитать выигрыш“. Жил Пушкин в полуразрушенном землетрясением доме. Одевался причудливо: то турком — в широчайшие шаровары, сандалии и феску, то греком, цыганом, евреем, то в длинную мантию, одну полу которой волочил по земле. Неудивительно, что „ходили смотреть Пушкина“.

При всем том Пушкин был беден. На дорогу ему было выдано 1000 рублей. Затем, вскоре после отъезда сколько-то денег (кажется, тоже 1000 рублей) послал ему отец. Но то было в июле 1820 года! После того Пушкин побывал в Крыму, на Кавказе, в Каменке, и, конечно, 2000 рублей были истрачены. И. Н. Инзов, испрашивая ему у гр. Каподистрии

жалованье, писал с трогательным простодушием: „Пушкин, лишившись жалованья и не имея пособий от родителя, при всем возможном от меня вспомоществовании терпит однакож иногда некоторый недостаток в приличном одеянии“. Может быть, Пушкин и не стал бы так охотно рядиться турком, будь у него хороший фрак. Около того же времени Пушкин писал брату: „Если средства не позволяют тебе блистать, не старайся скрывать свои нужды: лучше впадай в другую крайность: выставляй их“. В том же письме Пушкин отечески советовал брату не брать взаймы. Сам Пушкин, как известно, не следовал этому совету. Но в годы кишиневской жизни ему приходилось просить о ссуде грошами. Возвращая Инзову в 1823 году из Одессы 360 рублей, занятые давно, Пушкин писал, что не смеет извиняться за замедление, но он все это время „пропадал от бедности“, — „je me crevais de misère“.

В Одессу Пушкин переехал в конце июня или в начале июля 1823 года (точно неизвестно). Гр. М. С. Воронцов взял его к себе на службу, „чтобы спасти его нравственность“ и „дать таланту досуг и силу развиться“. В Одессе Пушкин прожил год. Это было время его любви к Ризнич. Конечно, список „цариц сердца“ и раньше достигал у Пушкина значительных размеров. Были связаны с ним и трагические воспоминания. Цыганка Стеша подстерегла однажды Пушкина на свидании со своею соперницей и чуть не убила ее. Говорят, позднее Стеша утопилась... Но любовь к Ризнич была первой (а может быть, и единственной, не исключая Н. Н. Гончаровой?) всепоглощающей страстью Пушкина. Он сам сознается — „я был окован“. Известен факт, как в бешенстве ревности Пушкин пробежал пять верст с обнаженной головой под палящим солнцем, по 35-градусной жаре. Когда позднее в Михайловском приходили письма от Ризнич, Пушкин запирался у себя в кабинете и старался весь день не видаться ни с кем. Ризнич посвящены лучшие стихи Пушкина о любви. Он вспоминал о ней до последних лет своей жизни. Незадолго до свадьбы он написал к ней, к ее памяти: „В последний раз твой образ милый...“

Пушкин считал Ризнич итальянкой, генуэзкой... В действительности она была родом из Вены и не без примеси еврейской крови. Она была молода, стройна, высока ростом, у нее были пламенные глаза, удивительно гибкая и прозрачная шея,

черная коса до колен. Она одевалась в необыкновенные платья, носила мужскую шляпу и длинную амазонку, — последнее, чтобы прятать слишком крупные ступни своих ног. Она любила танцовать, играть в карты. В одесском обществе ее не принимали, но у Ризничей каждый день толпились гости. Пушкин увивался около нее, как котенок, „као маче“ — по выражению г-на Ризнич. У Пушкина было много соперников, и самым видным из них был пожилой, но богатый князь Яблоновский. Ризнич была кокетлива и „соблазнительно-развратна“. Пушкин сам не был убежден, что один пользуется ее взаимностью. Его стихи того времени переполнены „ревнивыми мечтами“. Впрочем, Ризнич назвала родившегося у нее ребенка Александром. Муж вскоре после этого услал ее из России. Были слухи, что она умерла в нищете... Но говорили также, что князь Яблоновский последовал за ней за границу и пользовался там ее расположением. Пушкин написал ей на прощание — „На языке тебе невнятном“. Ризнич очень удивилась, узнав, что Пушкин сам сочиняет свои стихи.

Переход от жизни в Кишиневе и Одессе к заточению в Михайловском был очень чувствителен для Пушкина. Кишинев в те годы, когда там жил Пушкин, был международным базаром. В него съехались из Молдавии и Валахии местные князья и бояре. Его население удвоилось. Одесса была полуевропейским городом. В ней был театр, французские рестораны, кое-какое общество. Михайловское было мертвым затишьем. Пушкину пришлось жить в одной комнатке. Остальной дом зимой даже не отапливался. „Я высидел два года глаз на глаз с няней“, говорил после Пушкин. Любовь прекрасной „генуэзки“ заменили ласки крепостной швейки (строчку о которой сохранили нам „записки“ И. И. Пущина). Правда, по соседству с Михайловским было Тригорское. Пушкин проживал по целым суткам в деревянном приземистом домике Осиповых, ухаживая поочередно за всеми молодыми обитательницами дома. Но слишком не по плечу ему была эта провинциальная, захолустная, стоячая жизнь и слишком чуждой оставалась ему и сама Прасковья Александровна Осипова, „смешная маленькая женщина“ с невозможным французским языком. Пушкин жил только письмами и уединенным творчеством. Сохранилось несколько описаний внешности Пушкина, каким он был в Михайловском. Пущину прежде всего броси-

лось в глаза, что он оброс бакенбардами. А. П. Керн говорит, что Пушкин ходил всегда с большою, толстою палкою в руках, в сопровождении больших дворовых собак (chien-loup). Иногда Пушкин приезжал верхом. Н. М. Языков говорит в стихах, что ездил он „на вороном аргамаке“, но А. Н. Вульф называет это поэтической вольностью; на самом деле у поэта никакого аргамака не было, а езжал он на дрянной и старой лошаденке.

Быть может, самое драгоценное, что осталось нам о Пушкине, это — воспоминания А. П. Керн. В них много лжи; многое в своих отношениях к Пушкину А. П. Керн скрыла, многое старалась представить иначе, чем оно было. Но Пушкин любил свое „мимолетное виденье“; хоть недолго, но любил. Перед другими он стоял феноменальной стороной своего существа. А. П. Керн видела самую сущность его души — того Пушкина, какого мы знаем в его творчестве. Вот почему в полулживых рассказах Керн так много подлинного Пушкина. „Пушкин был очень неровен в обращении, — пишет она, — то шумно-весел, то грустен, то робок, то дерзок, то нескончаемо любезен, то томительно скучен, и нельзя было угадать, в каком он будет расположении через минуту. Когда же он решался быть любезным, то ничто не могло сравниться с блеском, остротой и увлекательностью его речи“. — „Однажды явился он в Тригорское со своею большою черною книгою, на полях которой были начерчены ножки и головки, и сказал, что принес ее для меня. Мы уселись вокруг него, и он прочитал нам своих „Цыган“. Я была в упоении как от текучих стихов этой чудной поэмы, так и от его чтения, в котором было столько музыкальности, что я истаивала от наслаждения“. — При отъезде Керн из Тригорского Пушкин подарил ей автограф посвященных ей стихов: „Я помню чудное мгновение“. „Когда я собиралась, — рассказывает Керн, — спрятать в шкатулку поэтический подарок, Пушкин долго на меня смотрел, потом судорожно выхватил и не хотел возвращать, насилу выпросила я их опять“. Керн сохранила и несколько фраз, сказанных ей Пушкиным. Когда раз они катались вдвоем, он сказал: „Мне нравится луна, когда она освещает красивое личико“. Потом еще он сказал ей: „У вас такой девический вид; не правда ли, на вас надето что-либо вроде крестика?“ Вот тон, каким Пушкин говорил с женщинами,

Вечером 3 сентября 1826 года Пушкин был увезен фельдъегерем Вальшем в Москву. Пушкину едва дали время накинуть шинель и захватить деньги. В Москве Пушкина ждали прощение государя и народные овации. Е. В. Путята рассказывает, что когда Пушкин впервые появился в партере театра, мгновенно пронесся по всему театру говор, повторявший его имя, и все взоры обратились к нему. В тех же выражениях рассказывает об этом П. Д. Киселев: имя его повторялось в каком-то общем гуле, все лица, все бинокли были обращены на одного человека. Еще большее впечатление произвел Пушкин в литературных кругах. В целом ряде гостиных, у Вяземского, у Веневитиновых Пушкин читал „Бориса Годунова", и везде это чтение потрясало. Никто не ожидал ничего подобного. Пушкин, которого все помнили больше как автора „Кавказского пленника" и „Бахчисарайского фонтана", вдруг стал тем Пушкиным, каким мы его знаем. „Цыгане" и последние главы „Онегина" еще не были напечатаны; „Пророк" только что написан. Это было время наибольшей славы Пушкина.

Начался московский период жизни Пушкина. Впрочем, он бывал и в Петербурге и часто уезжал в деревню. В Москве он останавливался или у приятеля-кутилы Соболевского или в меблированных комнатах. В Петербурге трактир Демута прославился тем, что в нем часто стоял Пушкин. Позднее, когда Пушкин женился, А. Я. Булгаков удивлялся, что у Пушкина, который „жил все по трактирам", вдруг завелось хозяйство. Московская жизнь Пушкина была возвращением к разгулу его ранней юности. Он набросился на столичные удовольствия, как давно голодавший. В декабре 1826 года М. П. Погодин записал в дневнике: „У Пушкина! Досадно, что свинья Соболевский свинствует при всех. Досадно, что Пушкин в развращенном виде пришел при Волкове". А осенью 1827 года, когда Пушкин уехал из Петербурга в Михайловское, записал в своем дневнике А. В. Никитенко: „Поэт Пушкин уехал отсюда в деревню. Он проигрался в карты. Говорят, что он в течение двух месяцев ухлопал 18 000 рублей. Поведение его не соответствует человеку, говорящему языком богов". К этой же эпохе жизни Пушкина относится характеристика графа М. А. Корфа: „Вечно без копейки, вечно в долгах, иногда почти без порядочного фрака, с бес-

престанными историями, с частыми дуэлями, в близком знакомстве со всеми трактирщиками, непотребными домами и прелестницами петербургскими, Пушкин представлял тип самого грязного разврата... У него господствовали только две стихии: удовлетворение плотским страстям и поэзия, и в обеих он — ушел далеко".

В марте 1828 года Пушкин впервые встретился с Н. Н. Гончаровой. 18 февраля 1831 года, в среду, он женился. Сватовство тянулось долго. Многие потеряли веру, что свадьба когда-либо состоится. Еще 16 февраля 1831 года А. Я. Булгаков писал: „В городе опять начали поговаривать, что Пушкина свадьба расходится. Это скоро должно открыться: среда — последний день, в который можно венчать. Невеста, сказывают, нездорова... Я думаю, что не для нее одной, но и для него лучше было бы, кабы свадьба разошлась". Тотчас после свадьбы А. Я. Булгаков писал: „Ну, да как будет хороший муж? То-то всех удивит, никто не ожидает, и все сожалеют о ней". 22 февраля был маскарад в Большом театре, на котором были и молодые Пушкины. Любопытные собирались толпой смотреть на них. В марте был у Пушкиных В. И. Туманский. Он писал в письме о Н. Н. Пушкиной: „Что у нее нет вкуса — это видно по безобразному ее наряду. Что у нее нет ни опрятности, ни порядка — о том свидетельствовали запачканные салфетки и скатерти и расстройство мебели и посуды".

Переселившись в Петербург, Пушкины стали бывать „в большом свете". Пушкин далеко не блистал в нем. В гостиной он был неинтересен. „Беседы ровной, систематической, сколько-нибудь связной, — пишет о нем бар. М. А. Корф, — у него совсем не было, как не было и дара слова; были только вспышки: резкая острота, злая насмешка, какая-нибудь внезапная поэтическая мысль; но все это лишь урывками, иногда, в добрую минуту, большею же частью или тривиальные общие места, или рассеянное молчание". Кн. П. А. Вяземский, написавший резкие возражения на „Записку" Корфа, решительно отвергает только „тривиальные общие места", но соглашается, что „беседы систематической, может быть, и не было". Брат „Левушка" рассказывает: „Редко можно встретить человека, который бы объяснялся так вяло и так несносно, как Пушкин, когда предмет разговора не занимал его. Но он становился блестяще красноречив, когда дело шло о чем-нибудь близком

его душе... Когда он кокетничал с женщиною или когда был действительно ею занят, разговор его становился необыкновенно заманчив". А. А. Муханов, напротив, говорит о Пушкине: „Он стократ занимательнее в мужском обществе, нежели в женском, в котором, дробясь беспрестанно на мелочь, он тогда только делается для этих самок понятным". Эти суждения не так противоречат друг другу, как может казаться. Пушкин умел говорить только в своем кругу, в обществе ему было говорить не о чем. Но всегда его речь шла только порывами. Проповедей и лекций, какие записаны у Смирновой, он, конечно, произносить не мог.

В. И. Сафонович оставил нам описание Пушкина на вечерах у Н. К. Загряжской: „На вечера являлся по временам поэт Пушкин. Но он не производил особенного там эффекта, говорил немного, больше о вещах самых обыкновенных. Пушкин составлял какое-то двуличное существо. Он кидался в знать и хотел быть популярным, являлся в салоны и держал себя грязно, искал расположения к себе людей влиятельных и высшего круга и не имел ничего грациозного в манерах и вел себя несколько надменно... Избалованный похвалами своих современников и журналистов, он вносил в свое общество какую-то самоуверенность, которая отталкивала от него знакомых. Он не принадлежал к числу людей, которые могут увлечься откровенностью и задушевностью: всегда в нем видно было стремление быть авторитетом. В высшем кругу это ему не удавалось. Там обыкновенно принимают поэтов и известных артистов совсем с другою целью, и не столько им желают угождать, сколько сами требуют от них угождений. К сожалению, многие подчиняются этому требованию, и едва ли не было заметно это в Пушкине".

На придворных балах Пушкину очень мешало его неумение подчиняться этикету. Ему пришлось выслушать резкий выговор от графа А. Х. Бенкендорфа за то, что на балу у французского посла он был во фраке, тогда как все присутствующие были в мундирах (26 января 1830 года). Другой раз он явился в Аничков дворец в мундире, когда следовало во фраке (23 января 1834 года). Большое смятение наделал он еще, приехав однажды в треугольной шляпе, когда следовало в круглой (16 декабря 1833 года). Впоследствии А. О. Смирнова сообщала ему каждый раз особыми записочками, что на-

девать: мундир или фрак. Впрочем, Корф был прав, говоря, что у Пушкина часто не оказывалось „порядочного фрака“. В новом звании камер-юнкера Пушкин представлялся в мундире с чужого плеча, купленном для него после князя Витгенштейна.

Известно, что Пушкин был под особым покровительством императора Николая. Бенкендорф писал ему: „Государь заботится о вас совершенно отечески и поручил мне, не как шефу жандармов, а как человеку, которому ему угодно доверять, наблюдать за вами и руководить вас своими советами“. Это руководительство состояло, между прочим, в том, что Бенкендорф посылал Пушкину письменные наставления „быть благомыслящим, почувствовать в полной мере великодушное монаршее снисхождение и стремиться учинить себя достойным оного“ (22 ноября 1826 года), или „вести себя благородно и пристойно“ (13 мая 1827 года). При случае Бенкендорф запрашивал Пушкина (14 октября 1829 года): „Покорнейше прошу вас уведомить меня, по какой причине не изволили вы сдержать данного мне слова“, или (17 марта 1830 года): „Поступок (ваш) понуждает меня просить вас о уведомлении меня, какие причины могли вас заставить изменить данному мне слову? Мне весьма приятно будет, если причины, вас побудившие к сему поступку, будут довольно уважительны, чтобы извинить оный“. Дело о „Гаврилиаде“, возникшее летом 1828 года, едва не стоило Пушкину новой ссылки. Он спасся только тем, что отказался от своего авторства и назвал автором поэмы, тогда уже покойного, стихотворца князя Д. П. Горчакова. Летом 1834 года Пушкин вздумал было выйти в отставку. Это решение вызвало целую бурю. Пушкин смутился и должен был взять отставку обратно. Бенкендорф тогда докладывал государю, что Пушкин „сознается, что просто сделал глупость“. Государь положил резолюцию: „Я ему прощаю, но позовите его, чтобы еще раз объяснить ему всю бессмысленность его поведения“.

По возвращении Пушкина из ссылки ему заявили, что сочинений его никто рассматривать не будет: „На них нет никакой цензуры, — писал ему Бенкендорф. — Государь император сам будет и первым ценителем произведений ваших, и цензором“. Действительно, Пушкину возвращали его рукописи с собственноручными пометами государя, и он был убежден, что это мнения Николая Павловича. На деле же рукописи рас-

сматривались в канцелярии Бенкендорфа. Кто-то (имя нам неизвестно) писал на них маленькие, но бойкие и острые рецензийки. Попадались в них, например, такие выражения: „Литературное достоинство („Бориса Годунова“) гораздо ниже, нежели мы ожидали... Некоторые сцены истинно занимательны и народны, но в целом составе нет ничего такого, которое показало бы сильные порывы чувства или пламенное пиитическое воображение. Прекрасных стихов и тирад весьма мало“. В этой же канцелярии был выработан и совет, сообщенный Пушкину как личное мнение самого государя: „с нужным очищением переделать комедию свою в историческую повесть или роман наподобие Вальтера Скотта“. О „Цыганах“ было здесь решено, что „это — лучшее произведение Пушкина в литературном отношении, вроде Байрона“. Государь в своих резолюциях обыкновенно слово в слово повторял эти суждения, иногда только позволяя себе несколько изменить выражения: так, вместо слов — „чтение сего изящного пиитического творения доставило великое удовольствие“, он приказал написать — „изволил читать с особым удовольствием“. В одном тайном донесении Бенкендорф, не скрываясь, писал государю о Пушкине: „Он все-таки порядочный шелопай, но если удастся направить его перо и речи, то это будет выгодно“.

Наряду с официальными отношениями другим постоянным источником неприятностей для Пушкина в его петербургской жизни были его денежные дела. Он не только взял жену без приданого, но должен был дать ей приданое. Жизнь на большую ногу стоила дорого. Уходили деньги еще к теще и к тестю. 1832 года Пушкин получал жалованье в 5 000 рублей ежегодно. В 1834 году ему было дано правительством в ссуду, на напечатание „Истории пугачевского бунта“, 20 000 рублей. В 1835 году ссуда была еще не уплачена, и Пушкин опять просил у государя денег, говоря, что у него долгов на 60 000 рублей. Ему дали еще 30 000 рублей в ссуду, без процентов. С 1834 года настойчиво и даже нахально начал вымогать деньги муж сестры Пушкина — Н. И. Павлищев. Сначала он спрашивал долг Л. С. Пушкина, потом стал требовать, чтобы им выделили из Михайловского часть О. С. Пушкиной-Павлищевой. Сам Павлищев приэтом указывает, что Пушкин заплатил за брата 18 000 рублей. Михайловское Павлищев оценивал в 70 000 рублей и требовал на долю Ольги С. 13 700 рублей.

„Я хлопочу о законной, справедливой оценке, — писал Павлищев, — потому что действую не за себя, а за Ольгу с сыном и за Льва Сергеевича“. Какова была оценка Павлищева, можно судить по тому, что впоследствии Михайловское было куплено опекой для детей Пушкина за 20 825 рублей. В ряде бесконечных, то жалобных, то обидчивых писем Павлищев все сбавлял цену и, наконец, соглашался на оценку в 40 000 рублей. „Теребят меня без милосердия“, писал тогда Пушкин. Он любил разыгрывать роль умелого хозяина, но совершенно терялся в денежных делах. Жена называла его в этом отношении „подурушей“. Когда Пушкин умер, во всем доме нашлось едва несколько десятков рублей.

В последние два года жизни Пушкин издавал „Современник“. С ним к неприятностям по службе и денежным присоединились еще неприятности журнальные. Цензура всячески притесняла Пушкина. Статьи, которые проходили в других журналах, у него зачеркивались. Сам Пушкин жаловался князю М. А. Дондукову-Корсакову: „Все статьи, поданные мною, пропущены были единственно по вашему снисхождению, ибо А. Л. Крылов (цензор) со всеми статьями, поступившими с моей подписью, относился в Комитет, не решавшись пропустить, что бы это ни было... Двойная цензура отымает у меня так много времени, что журнал мой не может выходить в положенный срок“. А. В. Никитенко писал в своем дневнике: „Пушкина жестоко жмет цензура. Он жаловался на Крылова и просил себе другого цензора, в подмогу первому. Ему назначили Гаевского. Пушкин раскаивается, но поздно. Гаевский до того напуган гауптвахтой, на которой просидел восемь дней, что теперь сомневается, можно ли пропускать в печать известия вроде того, что такой-то король скончался“. „Современник“ не имел никакого успеха. У других журналов было тогда по нескольку тысяч подписчиков, а у Пушкина не было и двухсот. Впрочем, и дело велось довольно беспорядочно. Книжки (четыре в год) страшно запаздывали. „Да объяви ради бога, — писал Пушкину Д. В. Давыдов, — в газетах, где подписываться на „Современник“. Ведь ты от молчания своего об этом много теряешь, особенно в провинциях: я знаю многих, которые не подписались на твой журнал от незнания, к кому прибегнуть“.

Надо представить себе, в каком настроении был Пушкин

в эти последние годы и месяцы жизни, чтобы понять историю с Дантесом. Кредиторы теснили, бриллианты жены были заложены. То-и-дело наступали „сроки“ разным векселям. По службе, с которой нельзя было и бежать, оставалось ждать только новых неприятностей. Читатели к Пушкину остыли. Бойкая критика 30-х годов бранила все его новые произведения. Белинский писал о „закате пушкинского таланта“. „Современником“ не интересовались... И в это-то время стали приходить к Пушкину анонимные письма о неверности его жены. Никто не возьмет на себя оправдывать Дантеса. Но „смягчающие обстоятельства“ в его преступлении были. По свидетельству всех современников, Пушкин был „вспыльчив до бешенства“. Даже в его эпиграммах часто больше брани, чем остроумия. В личных столкновениях он был, вероятно, нестерпим. Наконец, то письмо, которое Пушкин послал Геккерену-отцу, требовало одного ответа — вызова.

Совершенно в стороне от всех этих тревог стояла жена Пушкина. Она „предпочитала блеск и бальную залу всей поэзии в мире и исподтишка немножко гнушалась тем, что она светская женщина par excellence, привязана к мужу, homme de lettres“ (это слова барона М. А. Корфа). Она была так чужда всей умственной жизни Пушкина, что даже не знала названий книг, которые он читал. Прося привезти ему из его библиотеки Гизо, Пушкин объяснял ей: „Синие книги на длинных полках“. Пушкин дважды изобразил нам свои интимные отношения с женой:

Когда в объятия мои
Твой стройный стан я заключаю
И речи нежные любви
Тебе с восторгом расточаю—
Безмолвно от стесненных рук
Освобождая стан свой гибкий,
Ты отвечаешь, милый друг,
Мне недоверчивой улыбкой...

Но это еще слабо. В другом стихотворении Пушкин говорит, что он не дорожит „мятежным наслажденьем... стенаньем, криками вакханки молодой“.

О, как милее ты, смиренница моя!
О, как мучительней тобою счастлив я,
Когда, склонясь на долгие моленья,
Ты предаешься мне, нежна, без упоенья,

Стыдливо-холодна, восторгу моему
Едва ответствуешь, не внемлешь ничему,
И разгораешься потом все боле, боле—
И делишь, наконец, мой пламень поневоле!

Разве не страшно думать о тех „долгих молениях“, с которыми Пушкин должен был обращаться к своей жене, прося ее ласк, о том, что она отдавалась ему „нежна, без упоенья“, „едва ответствовала“ его восторгу, и делила, наконец, его пламень лишь „поневоле“!

Когда Пушкин умер и об этом сказали его жене, она бросилась к телу с криком: „Пушкин! Пушкин! ты жив?“ Даже в эту минуту у нее не нашлось для него другого имени. Он и после смерти был для нее тем же, чем всю жизнь — поэтом Пушкиным, только Пушкиным!

1903.

ПЕРВАЯ ЛЮБОВЬ ПУШКИНА

(Е. П. БАКУНИНА)

„Первую, платоническую, истинно поэтическую любовь возбудила в Пушкине сестра одного из лицейских товарищей его (фрейлина Екатерина Павловна Бакунина). Она часто навещала брата своего и всегда приезжала на лицейские балы. Прелестное лицо ее, дивный стан и очаровательное обращение произвели всеобщий восторг во всей лицейской молодежи. Пушкин с чувством пламенного юноши описал ее прелести в стихотворении своем „К живописцу“, которое очень удачно положено было на ноты лицейским же товарищем его Яковлевым и постоянно пето до самого выхода из заведения“.

Так рассказывает лицеист С. Д. Комовский. И. И. Пущин, тоже упомянув в своих „Записках о дружеских связях с Пушкиным“ стихи „К живописцу“, объясняет: „Пушкин просит живописца написать портрет Е. П. Бакуниной, сестры нашего товарища. Эти стихи — выражение не одного только его страдавшего тогда сердечка!“

Вот все, что сообщают нам о первой любви Пушкина те, кому довелось быть ее свидетелями, так сказать — очевидцами. Гораздо больше узнаем мы от самого Пушкина. Уцелевший листок его лицейского дневника, несколько стихотворений 1815 года и ряд стихотворений 1816 года рассказывают нам всю историю его любви к Бакуниной, позволяют проследить весь постепенный рост его чувства, все перипетии его первого романа. И эта внутренняя последовательность лучше всех других внешних признаков определяет хронологию стихов Пушкина того времени.

Запись в дневнике относится, повидимому, к ноябрю 1815 года.[1] Мы читаем на этом листке:

„Итак, я щастлив был; итак, я наслаждался,
Отрадой тихою, восторгом упивался!..
И где веселья быстрый день?
Промчались летом сновиденья,
Увяла прелесть наслажденья,
И снова вкруг меня угрюмой скуки тень!

Я счастлив был!.. нет, я вчера не был счастлив: по утру мучился ожиданьем, с неописанным волненьем стоя под окошком, смотрел на снежную дорогу — ее не видно было! Наконец я потерял надежду: вдруг нечаянно встречаюсь с нею на лестнице, сладкая минута!..

Он пел любовь, но был печален глас:
Увы, он знал любви одну лишь муку!

Жуковский.

Как она мила была! как черное платье пристало милой Бакуниной. Но я не видел ее 18 часов — ах! Какое положение, какая мука! Но я был щастлив пять минут".

К тому же времени, а может быть и несколько более раннему, надо отнести стихи „К живописцу" и „Слеза". В двух этих стихотворениях чувствуется еще самое зарождение любви. Влюбленный поэт еще не таит своего чувства, ищет среди друзей наперсников, чтобы доверить им свою тайну: она еще не стала для него заветной святыней. Это — начальная фаза влюбленности, как бы „введение" в первый роман, пережитый Пушкиным.

Первую главу этого романа образуют первые элегии 1816 года. „Наездники", „Послание к князю Горчакову", „Окно", „Наслаждение", „Счастлив, кто в страсти сам себе...", „Любовь одна веселье жизни хладной". Все это—признания любви затаенной и безнадежной. Влюбленный юноша говорит уже не

---

[1] В „Программе записок", составленной, вероятно, в 1830 году, Пушкин под 1814 годом пометил: „Первая любовь". Но нет прямых оснований думать, что под этими словами, к тому же в рукописи зачеркнутыми, Пушкин подразумевал именно свое увлечение Е. П. Бакуниной, а не какое-либо другое, мимолетное юношеское чувство. Кроме того, вспоминая то, что происходило пятнадцать лет назад, Пушкин мог и ошибиться годом. „Программа записок" обрывается на самом начале 1815 года.

об „одной слезе“, которой довольно, чтоб отравить бокал, но о погибели всей своей жизни и ее лучших надежд. В эпическом отрывке „Наездники“, разумея, конечно, самого себя под „воинственным поэтом“, Пушкин говорит о предчувствии „желанного“ конца, о том, что она, та, кого он любит, даже не вздохнет об его смерти. В „Послании к князю Горчакову“ он жалуется, что знал любовь, но не знал надежды, что ему суждено „на жизненном пиру“ явиться, как угрюмому гостю, одиноким, на час. В элегии „Счастлив, кто в страсти...“—что в „унылой“ жизни ему нет наслаждений, что самый „цвет“ его жизни сохнет от постоянных мук. В стансах „Окно“—что его удел „дышать унынием“, что мир для него опустел. В стихотворении „Наслаждение“ — что от самого рождения до лет отрочества он не знает счастья, и т. д. и т. д.

Но самое безнадежное из этих стихотворений — элегия „Любовь одна веселье жизни хладной“. Назвав своим уделом— бродить одиноким, мрачным и унылым, в вечерний час, над седым озером (т. е. по берегам царскосельских прудов), Пушкин твердит о своей тоске, слезах и стенаниях. В „Послании к князю Горчакову“ ему еще виделось утешение в несчастной любви: „Мой скромный дар и счастие друзей“; но теперь он готов отказаться от самого священного для себя, от своего дара, готов „навсегда“ оставить „пустынному зефиру“ свою „покинутую лиру“. Такой приступ отчаянья вызван, кажется, чувством ревности, если судить по стихам:

Пускай она прославится другим;
Один люблю, — он любит и любим.

Слова Пущина, приведенные выше, объясняют это восклицание. Сам Пушкин в „Лицейской годовщине“ 1825 года, говоря о двух своих друзьях, — И. И. Пущине и А. Д. Илличевском, — вспоминает, как они „впервой все трое полюбили“ (по другому варианту: „одну все трое полюбили“). Пущин не писал стихов, и ревнивое восклицание Пушкина было обращено, повидимому, к Илличевскому. Пушкину показалось, что ему предпочли другого, и в порыве юношеской ревности он горько предоставляет этому другому „прославить“ ту, кого они оба любили.

Упоминание о „седом озере“ указывает, что элегия была написана уже весною. Лето 1816 года Е. Бакунина с матерью

провела в Царском Селе, и Пушкин мог чаще встречаться с нею. Началась вторая глава его романа и новый цикл его стихотворений: „Надпись к беседке“, „Месяц“, „К письму“, „Певец“, „К Морфею“, „Пробуждение“, „К ней“, „Осеннее утро“, „Разлука“.

Этот цикл открывается „Надписью к беседке“. Надо думать, что Е. Бакунина не осталась безответной на ухаживания юного поэта, в котором уже тогда некоторые прозревали гений. Она не ответила юноше с той пламенностью, какой он, может быть, ждал от нее, но не отказала ему в нескольких тайных встречах, в нескольких свиданиях в тиши царскосельских садов. Может быть, во время одного из весенних лицейских балов Бакунина и Пушкин нашли время выйти вместе в сад и провести несколько минут вдвоем в беседке. Как прежде юный поэт говорил в преувеличенных выражениях о своих страданиях, так теперь он не находит слов, чтобы передать свое счастье.

Здесь ею счастлив был я раз,
В восторге пламенном погас,
И время самое для нас
Остановилось на минуту!

Вероятно, о той же самой встрече рассказывает стихотворение „Месяц“, где поэт вспоминает, как лунное сияние

Сквозь темный ясень проницало
И бледно, бледно озаряло
Красу любовницы моей.

В четверостишии „К письму“ сохранился для нас след другого эпизода из этого романа: воспоминание о какой-то записочке, полученной Пушкиным от Бакуниной. Все знают, что в дни первой любви эти мелкие, незначительные факты принимают значение важных событий.

В стихотворении „Месяц“, в вычеркнутой позднее строфе, Пушкин противополагал свою новую, чистую любовь — чувственному влечению:

Что вы, восторги сладострастья,
Пред тайной прелестью отрад
Прямой любви, прямого счастья!

Нельзя сомневаться, что встречи Пушкина и Бакуниной были, действительно, свиданиями чистыми, чуждыми всякой

чувственности. Нельзя сомневаться и в искренности приведенных стихов. Но надо предположить, что они были написаны в минутном порыве, потому что в самой любви Пушкина к Бакуниной сладострастный оттенок все же был. Ранний поклонник Парни, автор анакреонтических стихотворений 1815 года, позднее сознававшийся в „бесстыдном бешенстве“ своих желаний, — не мог до конца превратиться в мечтательного романтика. В самых безнадежных элегиях Пушкин все же мечтает об „отраде тайных наслаждений“, о том, чтобы в час, когда луна покроется темнотой, ему „открылось окно“, или о том, чтобы туманный луч луны вел его к „полночи сладострастной“, или о том, наконец, чтобы

в радости немой, в блаженстве упоенья
Твой шопот сладостный и томный стон внимать,
И тихо в скромной тьме для неги пробужденья
Близ милой засыпать.

Характерны в этом одношении и два стихотворения, посвященные сну — „К Морфею“ и „Пробуждение“, особенно второе. В них юноша, не имея возможности встречаться с милой, мечтает о том, чтобы быть с ней хотя бы в сновидениях. Первоначальная редакция „Пробуждения“ показывает, что поэт имел в виду именно страстные сновидения:

И по утру,
Вновь утомленный,
Пускай умру
Не пробужденный.

Позднее (в 1829 г.), рассказывая о своей юношеской любви, Пушкин вспоминал и то, как он томился „обманом пылких снов“.

Осенью 1816 года Бакунины переехали из Царского Села в Петербург. Прощанию посвящены два стихотворения: „Осеннее утро“ и „Разлука“. Из них мы узнаем о новой встрече Пушкина с Бакуниной, наедине, в день ее отъезда. „Осеннее утро“ написано на следующий день после того, как влюбленный поэт, „трепетный“, в „слезах“, „прикоснулся последний раз устами“ к руке своей возлюбленной. Стихотворение, хотя и грустное, полно еще воспоминаниями свидания и надеждой на будущее:

...До сладостной весны
Простился я с блаженством и с душою.

Стихи „Разлуки“ гораздо безутешнее. Поэт вспоминает свои мечты о „сладостной весне“, о „не вечной разлуке“ и восклицает:

Как мало я любовь и сердце знал!

Прошли дни, не принеся „забвения фиал“, и для поэта вновь настало время тягостных элегий. „Разлукой“ заключается вторая глава романа Пушкина: краткая пора чуть мелькнувшей взаимности. Он опять — „одинокий“ гость на жизненном пиру.

Третья глава вся посвящена воспоминаниям. Ее образуют стихотворения: „Я видел смерть... Она безмолвно села...“, „Желание“, „Опять я ваш, о юные друзья“, „Друзьям“ и „Я думал, что любовь погасла навсегда“. В этих стихах опять то же отчаянье, та же безнадежность и те же преувеличенные восклицания, как в элегиях начала 1816 года. В стихах „Я видел смерть...“ Пушкин, обращаясь с последним прости к своей возлюбленной, называет ее: „ты, которая была мне в мире богом“; он снова говорит о предчувствии смерти, о том, что он скоро покинет мир.

Где я любил, где мне любить нельзя!

В том же тоне написано „Желание“, где поэт восклицает:

О жизни сон, лети, не жаль тебя!

Два стихотворения, посвященные друзьям, показывают, что Пушкин, занятый последние месяцы исключительно личными переживаниями, вновь вернулся в товарищеский круг. С этого признания и начинается элегия „Опять я ваш, о юные друзья“; но бодрая песнь обрывается унылым аккордом: поэт отрекается от лиры и наполняет свои стихи неумеренными жалобами: „пора веселости ушла навек“, „мне скучен мир“, „мне страшен дневный свет“, „я радость ненавижу“, и т. д. Более сдержанно другое послание „Друзьям“, где поэт, хотя и „сквозь слезы“, но готов улыбнуться на беспечную радость друзей.

Последнее стихотворение этого цикла открывается неожиданным восклицанием: „Я думал, что любовь погасла навсегда“. Кто может так думать, уже не ощущает своей страсти с прежней остротой. И в самой элегии, несмотря на взрывы отчаянья, чувствуется непобедимая жажда освободиться от любви:

Любовь, отрава наших дней,
Беги с толпой обманчивых мечтаний,
Не сожигай души моей,
Огонь мучительных желаний!
Летите, призраки!.. Амур, уж я не твой!

Понемногу юноша поэт начинает отдаваться новым сердечным увлечениям. Появляются его стихи „К Наташе“, „Лиле“, „К молодой вдове“, „К Лиде“. Весной 1817 года Пушкин уже мог посвятить Е. П. Бакуниной пустой, салонный мадригал: „Что можем наскоро стихами молвить ей“. Любовь погасла.

Но, конечно, не погасла память о ней. И в поэзии Пушкина еще раза два-три выступает образ Е. П. Бакуниной и мелькают отзвуки первой, юношеской любви.

В стихах „на 19 октября 1825 года“, в отброшенной позднее строфе, Пушкин напоминает И. Пущину—

...Как Вакху приносили
Безмолвную мы жертву в первый раз,
Как мы впервой все трое полюбили,
Наперсники, товарищи проказ!

Вероятно, описывая любовь Ленского к Ольге, Пушкин вспоминал свою юношескую любовь к Бакуниной и свои юношеские элегии, характеризуя стихи Ленского:

Так он писал темно и вяло,
Что романтизмом мы зовем...

Наконец, в набросках IX (ныне VIII) главы „Евгения Онегина“, писанных в 1829 году Пушкин еще раз говорит о Бакуниной, вспоминая, как он расцветал в садах лицея:

В те дни... в те дни, когда впервые
Заметил я черты живые
Прелестной девы, и любовь
Младую взволновала кровь,
И я, тоскуя безнадежно,
Томясь обманом пылких снов,
Везде искал ее следов,
Об ней задумывался нежно,
Весь день минутной встречи ждал
И счастье тайных мук узнал...

В этой строфе пересказана вся первая любовь Пушкина, с ее безнадежной тоской, минутными встречами, пылкими снами и нежными раздумиями. В самих этих стихах есть выражения, близко напоминающие отдельные строки из лицейских элегий Пушкина.

1907.

ПУШКИН В КРЫМУ

Правительство, переводя коллежского секретаря А. С. Пушкина по службе из Петербурга в канцелярию генерала Инзова, хотело, конечно, наказать сочинителя „возмутительных“ стихов, „наводнившего“ ими всю Россию. Однако этот перевод скорее оказал Пушкину неожиданную услугу, так как вырвал его из мутного омута петербургской жизни, дал ему увидеть новые местности и новую природу, оживил его фантазию, сблизил его с благородным семейством Раевских. Лето, проведенное на Кавказе и в Крыму, сам Пушкин относит к числу „счастливейших“ дней своей жизни.

Чтобы полно охарактеризовать жизнь Пушкина в ту эпоху, необходимо разобрать его отношения к отдельным членам семьи Раевских, определить влияние на него Байрона, с которым он тогда ближе ознакомился, выяснить, насколько отразились на его творчестве новые впечатления. Такая задача осуществима только в ряде очерков и до известной степени выполнена подбором статей данного тома. Автор же настоящей заметки ограничивает свою работу гораздо более узкими рамками, желая только проследить путешествие Пушкина по Тавриде, установить, так сказать, его подробный „дорожник“, „итинерарий“.

На Кавказе, на минеральных водах, Пушкин и Раевские (отец — генерал, два сына — Николай и Александр и две дочери — Софья и Мария) прожили немногим больше месяца.[1]

---

[1] Сам Пушкин считает (в письме к брату 1820 г.) „два месяца“, но это неверно, из Екатеринослава он выехал в самых последних числах мая, а из Пятигорска — 5 августа.

По окончании курса лечения решено было всем, кроме Александра Раевского, ехать в Крым, в Юрзуф, где уже находились — жена генерала, Софья Алексеевна, и две его других дочери, Екатерина и Елена. Пушкин должен был мечтать об этом путешествии с восторгом; позднее он признавался, что в те дни ему

казались нужны
Пустыни, волн края жемчужны,
И моря шум, и груды скал...

Как уже знают читатели из предыдущих статей, некоторые сведения о переезде Раевских от Пятигорска до Феодосии дают „Путевые записки" Г. Геракова,[1] смешного, написанного стилем XVIII века, дневника старого литератора, гордившегося тем, что он знавал Державина и что Денис Давыдов написал к нему шесть стихов. Гераков тем летом, сопровождая одного из своих учеников, совершал путешествие „по многим российским губерниям" и случайно выехал из Пятигорска в Крым одновременно с Раевскими. Втечение десяти дней он, как неотвязчивая тень, бежит перед ними, везде на несколько часов предупреждая приезд Пушкина.

2 августа Гераков еще видел Раевских в Пятигорске. Под этим числом и занесена отмеченная уже в статье г. Вейденбаума забавная запись в дневнике Геракова: „Тут увидел я Пуш(ки)на, молодого, который готов с похвальной стороны обратить на себя внимание общее; точно он может при дарованиях своих; я ему от души желаю всякого блага; он слушал и колкую правду, но смиряся; и эта перемена делает ему честь". Несколькими строками далее опять упоминается имя Пушкина: „Час времени с Мариным[2] и Пушкиным языком почесали и разошлись".

---

[1] „Путевые записки по многим российским губерниям", 1820, статского советника Гавриила Геракова. Петроград, 1828. „Продолжение путевых записок" etc. Петроград, 1830 г. Гавр. Вас. Гераков (родился 1775, умер 1838), кроме этой книги, выпустил еще ряд патриотических сочинений: „Герои русские за 400 лет" (1801), „Чувство верноподданного" (1807), „Твердость духа россиян" (1813) и др.

[2] Аполлон Марин, полковник, участник Бородинского боя, бывший ученик Геракова, с которым он случайно встретился в Пятигорске.

Вероятно, Гераков произвел на Пушкина самое неблагоприятное впечатление. По крайней мере нигде далее в своих „записках“ Гераков, который еще не раз встречался с Раевскими, не упоминает о других беседах с Пушкиным. Может быть, говоря о „колкой правде“, которую будто бы смиренно выслушивал Пушкин, Гераков разумел свои собственные речи. Пушкин, разумеется, не обратил никакого внимания на мелочные нападки „старозаветного“ литератора, над которым давно перестали даже смеяться, и это-то пренебрежение и показалось Геракову „смирением“.

Гераков выехал из Пятигорска 5 августа, в два часа дня. Судя по тому, что Раевские приезжали на почтовые станции постоянно после него через несколько часов, надо предположить, что они выехали в тот же день, к вечеру. Маршрут Геракова был: Георгиевск, Ставрополь, Прочный-Окоп, Темизбек, Кавказская крепость, Карантинный редут, Екатеринодар, Темрюк, Тамань. Вероятно, таков же был и путь Раевских, по крайней мере Гераков трижды видел их по пути: 8-го в Темизбеке, 9-го в Кавказской крепости, 14-го в Тамани. Дорога заняла восемь дней, так как Гераков был в Тамани уже ночью 12-го.

Все эти дни, от 5 до 12 августа, стояла жара, и путешественники страдали от зноя.

В Тамань Раевские приехали, кажется, на день позже Геракова, утром 13-го. „Тамань — самый скверный городишко из всех приморских городов России“, — писал несколько лет спустя Лермонтов. В 1820 году это было жалкое селение, куча деревянных лачуг, с 200 жителями, полунищих, полуразбойников. Гераков остановился в собственно городе, а Раевские — в крепости Фанагории, у ее коменданта, грека по происхождению, Каламара.

Погода к концу путешествия несколько ухудшилась, и сильный ветер не позволял пуститься в море. Это заставило Раевских, как и Геракова, прожить в Тамани более двух суток. Под 14 августа у Геракова записано: „Генерал Н. Н. Раевский был у нас“. Потом, отдавая визит, Гераков со своим спутником ездили на дрожках к Раевским в крепость. „Пили чай, — записал Гераков, — с его дочерьми и англичанкою, доброю Матень“. Пушкин за этим чаем, как видно, не присутствовал.

В письме Пушкина к брату (1820 г.) о Тамани сказано всего несколько слов: „С полуострова Таманя, древнего Тмутараканского княжества, открылись мне берега Крыма". Действительно, из Тамани видны Керчь и Еникале.

15 августа явилась, наконец, возможность плыть через пролив. Гераков выехал в 9 часов утра на канонерской лодке и добрался до Керчи только к 5 часам, хотя обычно этот переезд совершался тогда часа в 2 с половиною. „Раевский после нас приехал", — записал Гераков. Следовательно, Раевские и Пушкин совершали переправу на другом судне. „Из Азии переехали мы в Европу на корабле",—выразился об этой переправе Пушкин.

Восточный берег Крыма не интересен: берега плоские, илистые, возвышенности в глубине страны незначительные, растительность скудная. Пушкин признается брату (письмо 1820 г.), что, подъезжая к Керчи, он думал так: „Здесь увижу я развалины Митридатова гроба, здесь увижу я следы Пантикапеи". Прибыв в Керчь, он „т о т ч а с" поспешил к „Митридатовой гробнице", даже счел нужным сорвать там цветок „для памяти"; потом не преминул, как турист, совершить паломничество на Золотой холм. Но очень скоро ему пришлось убедиться, что „напрасно чувство возбужал" он.

В двух письмах Пушкин говорит о своих впечатлениях от Керчи и в обоих описывает свое разочарование. В письме к брату (1820 г.) он пишет: „На ближней горе, посереди кладбища, увидел я груду камней, утесов, грубо высеченных, заметил несколько ступеней, дело рук человеческих. Гроб ли это, древнее ли основание башни — не знаю. За несколько верст остановились мы на Золотом холме. Ряды камней, ров, почти сравнявшийся с землею — вот все, что осталось от города Пантикапеи".

В письме к Дельвигу (1824 г.), сравнивая свои впечатления с впечатлениями А. Муравьева-Апостола, который тем же летом 1820 года тоже путешествовал по Крыму, Пушкин выражается еще определеннее: „Я тотчас отправился на так называемую Митридатову гробницу (развалины какой-то башни), там сорвал цветок для памяти и на другой день потерял без всякого сожаления. Развалины Пантикапеи не сильнее подействовали на мое воображение. Я видел следы улиц, полузаросший ров, кирпичи — и только".

В черновом наброске этого письма[1] Пушкин добавлял еще: „Воображение мое спало; хоть бы одно чувство, нет!"

Впрочем и Муравьев-Апостол, хотя Пушкин и поражается „различиями их впечатлений", не очень восхищался Керчью и особенно остатками Митридатовых времен. „Здесь остались,— пишет он,[2] — развалины огромных цоколей, может быть, служивших портиком царских чертогов. Одному из них присваивается имя Кресел Митридатовых безо всякой другой причины, кроме той, что непременно хотелось найти здесь какой-нибудь памятник знаменитейшего из царей Воспорских".

Зато Гераков, конечно, был в восхищении. „Мы всходили,— пишет он,— на гору и видели то место, где, как говорят, Митридат, понтийский государь, сиживал. Я сел на сии большие кресла, красиво иссеченные из дикого камня, и окинул взором вокруг себя. Прелестная, величественная картина!

Позднее Пушкин не устоял, однако, перед соблазном украсить свои стихи звучным именем и в „Путешествие" Онегина вставил-таки Митридата:

Он едет к берегам иным,
Он прибыл из Тамани в Крым.
Воображенью край священный:
С Атридом спорил там Пилад,
Там закололся Митридат...

Более, чем урочища с историческими воспоминаниями, могла заинтересовать Пушкина современная жизнь Керчи. Керчь была в то время уже довольно значительным торговым городом, с населением в 4000 человек. Большинство жителей были греки, и в городе сохранились старинные полугреческие, полутурецкие обычаи. Целый день можно было видеть, как на пестрых коврах, разостланных перед домиками, сидят, поджав ноги, их владельцы, работают, пьют кофе, беседуют. Но, вероятно, эти впечатления были стерты в памяти Пушкина более яркими картинами уличной жизни Одессы и Кишинева.

---

[1] Соч. Пушкина, изд. Академии наук. Переписка под ред. В. Саитова, Спб. 1906.

[2] А. Муравьев-Апостол, „Путешествие по Тавриде. В 1820 году", Спб., 1823. Это — собрание писем, в общем загроможденных quasi-научными изысканиями.

У Геракова находим только такую запись под 15 августа: „Был у Н. Н. Раевского, который после нас приехал; сын меньшой очень болен; жаль молодца“.

Из Керчи Раевские поехали в Феодосию, или, как тогда называли этот город, в Кефу, — вероятно, тоже морем, потому что в распоряжение ген. Раевского был предоставлен военный бриг. Феодосия была тогда немногим больше Керчи и нисколько не привлекательнее ее по местоположению. Те же невысокие холмы за городом, то же плоское побережье и такая же скудная растительность вокруг. Грязно-серые развалины генуэзских башен посреди города не украшают его нисколько. И Муравьев-Апостол и Гераков согласно жалуются, что в городе негде было укрыться от летнего крымского зноя. На берегу моря был уже разведен бульвар, но молодые деревья еще не давали тени.

Пушкин ни в письмах, ни в стихах не помянул самую Феодосию ничем добрым. „Из Керчи приехали мы в Кефу, — рассказывает он (письмо 1820 г.), — остановились у Броневского, человека почтенного по непорочной службе и по бедности. Теперь он под судом, — и, подобно старику Виргилия, разводит сад на берегу моря, недалеко от города. Виноград и миндаль составляют его доход. Он не умный человек, но имеет большие сведения о Крыме, стороне важной и запрещенной“.[1]

Гераков подробно описывает сад Броневского. „Сад его, — пишет он, — им разведенный, имеет более 10 000 фруктовых деревьев... В саду много есть милого, семо и овамо в приятном беспорядке: то остатки колонн паросского мрамора, то камни с надписями, — памятник, воздвигнутый племяннице его, храмики, горки и пр.“. В этом приморском саду, среди колонн, горок и храмиков, мы и в праве представлять себе Пушкина в Феодосии.

16 августа Гераков, посетив Броневского, еще раз упоминает, что застал там генерала Раевского „с дочерьми и больным сыном“. Но, повидимому, в тот же день или на следующее утро Раевские уже выехали из Феодосии.

До сих пор путешествие по Крыму мало радовало Пушкина, Керчь обманула его ожидания; знойная, пыльная и скучная

[1] Сем. Богд. Броневский (ум. в 1830 г.) — бывший градоначальник Феодосии. В 1823 году он издал „Новейшие исторические и географические известия о Кавказе“.

Феодосия не могла вознаградить, за то Пушкин должен был возлагать новые надежды на морской переезд в Юрзуф. Но берега от Феодосии до Алушты тоже мало интересны, а к Алуште корабль подошел уже поздно ночью, в темноте. То, что сам Пушкин рассказывает об этом переезде, доказывает, как он был разочарован (письмо 1824 г.): „Передо мною, в тумане, тянулись полуденные горы... „Вот Чатырдаг“ — сказал мне капитан. Я не различал его, да и не любопытствовал“.

В другом письме (1820 г.) Пушкин добавляет: „Ночью на корабле написал я элегию“. Это — стихи: „Погасло дневное светило“. Здесь еще нет ни малейшего следа восторга перед Крымом. Правда, элегия представляет собою подражание байроновскому „Чайльд-Гарольду“. Но все же нельзя одним этим объяснить полное отсутствие местного колорита. Великий мастер эпитетов не нашел ни одного живого, точного слова, чтобы изобразить именно берега Крыма. Пушкин говорит еще в самых общих выражениях: „земли полуденной волшебные края“ — определение, равно подходящее и к Испании и к Индии. Ветрило, угрюмый „океан“, воспоминания прошлого, жизни на Севере, — вот что исключительно занимает воображение Пушкина в этой элегии.

„Перед светом я заснул“, — рассказывает далее Пушкин (письмо 1824 г.). Ему суждено было поразительное пробуждение. „Корабль остановился в виду Юрзуфа. Проснувшись, увидел я картину пленительную: разноцветные горы сияли; плоские кровли хижин татарских издали казались ульями, прилепленными к горам; тополи, как зеленые колонны, стройно возвышались между ними; справа огромный Аю-Даг... И кругом это синее, чистое небо, и светлое море, и блеск, и воздух полуденный“.

Позднее, в „Путешествии“ Онегина, Пушкин изобразил те же впечатления в стихах:

> Прекрасны вы, брега Тавриды,
> Когда вас видишь с корабля
> При блеске утренней Киприды,
> Как вас впервой увидел я;
> Вы мне предстали в блеске брачном:
> На небе синем и прозрачном
> Сияли груды ваших гор;
> Долин, деревьев, сел узор
> Разостлан был передо мною...

Пушкину действительно могло казаться, что он видит берега Тавриды „впервой“: они явились ему совершенно в новом облике. Только с этой минуты начинается у Пушкина его любовь к Крыму, которую сохранял он долго после.

Юрзуф — одно из прекраснейших и характернейших мест на южном берегу Крыма. Гряда Крымских гор красивыми линиями замыкает горизонт. Широкая прибрежная полоса тонет в садах и лесах. Своеобразную красоту придает местности большая и темная скала, глубоко вдающаяся в море. Она несколько напоминает медведя, уткнувшегося мордой в воду, и потому татары называют ее Аю-Даг, Медведь-гора. Берег моря — то песчаный, то из мелких камешков, нежно шелестящих с волнами при легком прибое.

В 1720 году Юрзуф принадлежал герцогу де-Ришелье, устроителю Одессы. У него был в Юрзуфе свой „замок“, причудливое, некрасивое и неудобное здание. По словам А. Муравьева-Апостола, „замок этот доказывает, что хозяину не должно строить заочно, а, может быть, и то, что самый отменно хороший человек может иметь отменно дурной вкус в архитектуре“. В этом „замке“ и поселились Раевские, но Некрасов (в „Русских женщинах“) ошибся, говоря: „поэт наверху приютился“: Пушкин жил внизу юрзуфского дома.

„В Юрзуфе,—рассказывает Пушкин (письмо 1824 г.),—жил я сиднем, купался в море и объедался виноградом; я тотчас привык к полуденной природе и наслаждался ею со всем равнодушием и беспечностью неаполитанского lazzaroni. Я любил, проснувшись ночью, слушать шум моря—и заслушивался целые часы. В двух шагах от дому рос молодой кипарис; каждое утро я навещал его и к нему привязался чувством, похожим на дружество.

Окрестности Юрзуфа: нагорные леса, в которых встречаются развалины старинных городов, живописная долина реки Сюнарпутана, роскошный Никитский сад, уже славившийся и в то время,— очень замечательны. Но, сколько можно судить, Пушкин почти не познакомился с ним, и его выражение „я жил сиднем“ надо понимать почти буквально. Разгоравшаяся любовь к Раевской, работа над поэмой, изучение Байрона— удерживали его от далеких прогулок. „Суди, был ли я счастлив,— писал он брату (1820 г.),— свободная, беспечная жизнь в кругу милого семейства, жизнь, которую я так люблю и которой никогда не наслаждался; — счастливое полуденное

небо; прелестный край; природа, удовлетворяющая воображение: горы, сады, море"...

В Юрзуфе писался „Кавказский пленник" и было набросано несколько стихотворений; Юрзуфом навеяны написанные позже „Нереида" и „Редеет облаков летучая гряда". Когда Пушкин пытался описать Крым в его целом, ему прежде всего вспоминались картины Юрзуфа; таковы лучшие строфы стихотворения „Желания":

Я помню гор прибрежные стремнины,
Прозрачных вод веселые струи,
И тень, и шум, и красные долины...
. . . .
Все мило там красою безмятежной,
Все путника пленяет и манит,
Как в ясный день дорогою прибрежной
Привычный конь по склону гор бежит.
Повсюду труд веселый и прилежный
Сады татар и нивы богатит,
Холмы цветут, и в листьях винограда
Висит янтарь, ночных пиров отрада...

Наконец, прямо о Юрзуфе говорит Пушкин в заключительных стихах „Бахчисарайского фантана", где он вспоминает, как

Зеленеющая влага
Перед ним и блещет и шумит
Вокруг утесов Аю-Дага...

В Юрзуфе Пушкин прожил три недели. Тем временем наступил срок возвратиться ему к Инзову на место службы. Вероятно, около 6 сентября [1] Пушкин и генерал Раевский,

---

[1] Хронология второй половины путешествия Пушкина по Крыму довольно запутана. Для выяснения ее у нас имеются следующие данные. Гераков видел Раевских в Феодосии 16 августа. Пушкин говорит, что прожил в Юрзуфе „три недели". 8 сентября Гераков повстречал Раевского уже в Симферополе. Между 16 августа и 8 сентября (23 дня) и должны лежать те три недели, которые Пушкин провел в Юрзуфе. Доказательством, что Пушкин был в Юрзуфе уже в августе, служит помета в черновой тетради „Кавказского пленника": „Юрзуф... Августа"; на той же странице тетради карандашом написано: „Владимир. 1820. А (в)густа 24". (Соч. изд. Акад. наук, II, стр. 382). С другой стороны, у нас есть стихотворение Пушкина, помеченное: „1820, Юрзуф, 20 сентября" (Соч. изд. Акад. наук, II, стр. 332) — дата, которую невозможно согласовать с другими. 24 сентября уже помечено письмо Пушкина к брату из Кишинева. В четыре дня нельзя было совершить путешествие из Юрзуфа через Кикинеис и Бахчисарай в Кишинев. Приходится или дать другое объяснение дате „20 сентября, Юрзуф", или причислить ее к немалочисленным опискам Пушкина.

вдвоем, выехали из Юрзуфа, направляясь в Бахчисарай, окольным путем, мимо Ялты и Алупки (морем?), через Кикинеис, т. е. через самые замечательные местности Южного берега. Семейство Раевских направилось в Бахчисарай более прямым путем.

Из Кикинеиса Пушкин и Раевский поднялись на Яйлу по тому переходу, который у татар носит название „Шайтан-мердвен“, „Чортова лестница“. Это — неширокая лестница, пробитая в самом массиве скал, подымающаяся почти вертикально, ступенями громадной величины. „Страшный переход по скалам Кикинеиса не оставил ни малейшего следа в моей памяти,— уверяет Пушкин (письмо 1824 г.).— По горной лестнице взобрались мы пешком, держа за хвост татарских лошадей наших. Это забавляло меня чрезвычайно и казалось каким-то таинственным, восточным обрядом“.

По Яйле путешественники проехали в Георгиевский монастырь; это было уже совершенным крюком в сторону. Но Георгиевский монастырь посмотреть стоило. Даже в дубоватом описании Геракова чувствуется красота этой местности. „Проехав семь верст,— пишет он,— с горы на гору, остановились у небольшого портика, со вкусом выстроенного; вошли в оный— и мы в Георгиевском монастыре, и вдруг глазам нашим явилось Черное море, крутые, дикие берега, нависшие огромные скалы, высунувшиеся в шумную влагу граниты, в величественном и мрачном виде“. Монастырь расположен на уступе горы, с которой ведет к морю очень крутой спуск. В 1820 году в монастыре было с архиепископом всего десять монахов, ютившихся в небольших келейках, „над коими,— рассказывает Муравьев-Апостол, — видны опустевшие, осыпающиеся пещеры, в коих прежние отшельники обитали“.

„Монастырь и его крутая лестница к морю,— говорит Пушкин (письмо 1824 г.), — оставили во мне сильное впечатление. Тут же видел я и баснословные развалины храма Дианы“. Пушкин написал даже стихи к этим развалинам, начинающиеся вопросом:

К чему холодные сомненья?
Я верю: здесь был грозный храм...

Холодные сомнения, однако, были вполне уместны и, например, Муравьев-Апостол в своих письмах решительно отвергает, чтобы здесь именно был „грозный“ храм Артемиде.

Из Георгиевского монастыря Пушкин и Раевский поехали в Бахчисарай, где уже дожидалось их семейство Раевских. Пушкин увидел „берега веселые Салгира“, единственной значительной в Крыму реки, о которых потом вспоминал не раз в стихах. [1]

Надо думать, что Пушкин, приехавший в Бахчисарай полубольным, остался там с семейством Раевского, тогда как генерал Раевский проехал дальше, в Симферополь. По крайней мере Гераков, опять появляющийся в эти дни вблизи от Пушкина, отмечает в своем дневнике несколько встреч с Н. Н. Раевским в Симферополе, 8, 9 и 17 сентября. Впрочем, между Бахчисараем и Симферополем всего четыре часа езды.

Пушкин уверяет в письмах, что Бахчисарай не произвел на него особого впечатления, объясняя это тем, что его тогда мучила лихорадка. „Вошед во дворец, — рассказывает Пушкин (письмо 1824 г.), — увидел я испорченный фонтан; из заржавой железной трубки по каплям падала вода. Я обошел дворец с большой досадой на небрежение, в котором истлевает ...NN Раевский почти насильно повел меня по ветхой лестнице в развалины гарема“.

Совсем иначе, однако, изобразил Пушкин свое посещение в стихотворении „Фонтану Бахчисарайского дворца“ (1820). Позднее, в „Путешествии“ Онегина, Пушкин тоже рассказал о своем посещении Бахчисарая в другом тоне:

Таков ли был я, расцветая,
Скажи, фонтан Бахчисарая!
Такие ль мысли мне на ум,
Навел твой бесконечный шум, [2]
Когда безмолвно пред тобою
Зарему я воображал?

Если верить дневнику Геракова, Пушкин прожил в Бахчисарае до 20 сентября. Под 19 сентября у Геракова записано: „В осьмом часу вечера, быв приглашен, пил чай у Раевской;

---

[1] Дописывая Салгир, Гераков, вероятно, прямо намекает на Пушкина, говоря, что эта река, „прославленная плаксивыми путешественниками, романтическими писателями“, на самом деле „менее ручья, ибо и утки ходят поперек оного“. Надо, однако, заметить, что Салгир, как все горные речки, после дождей совершенно меняется и тогда, даже в верховьях, представляет стремительный и бурный поток.

[2] А в письме: „по каплям падала вода“...

тут были все четыре дочери ее; одной только я прежде не видал, Елены; могу сказать, что мало столь прекрасных лиц". 20 сентября, уезжая из Бахчисарая, Гераков прощался с Раевскими. Может быть, в тот же день уехали и Раевские. Пушкин их проводил до Перекопа, а оттуда направился к Инзову, в Кишинев, где уже и был 24 сентября.

Все путешествие Пушкина по Крыму заняло немного более двух месяцев. Из этого времени сам Пушкин считает „счастливейшими" днями только три недели, проведенные в Юрзуфе; остальные дни он или скучал, или был равнодушен, или страдал от лихорадки. Между тем, по мере того как Крым стал отодвигаться для Пушкина в прошлое, он начал приобретать все больше и больше очарования. Пушкин, которого в Бахчисарае пришлось „почти насильно" вести осматривать гарем, Пушкин, который „не любопытствовал" взглянуть на Чатырдаг, позднее испытывал по Крыме настоящую „тоску по родине".

Уже после перевала на Яйлу у Пушкина „сердце сжалось", и он „начал тосковать по милом полудне", и „хотя все еще видел и тополи и виноградные лозы". А тотчас по приезде в Кишинев он уже писал брату (письмо 1820 г.): „Друг мой,— любимая моя надежда — увидеть опять полуденный берег".

В стихотворении „Желание" (1821 г.) есть восклицания:

Приду ли вновь, поклонник муз и мира,
Забыв молву и жизни суеты,
На берегах веселого Салгира
Воспоминать души моей мечты?

Те же выражения повторены в заключении „Бахчисарайского фонтана" (1822 г.):

Поклонник муз, поклонник мира,
Забыв и славу и любовь,
О, скоро ль вас увижу вновь,
Брега веселые Салгира!
Приду на склон приморских гор,
Воспоминаний тайных полный,
И вновь таврические волны
Обрадуют мой жадный взор!

В письме к Дельвигу (1824 г.) Пушкин определенно ставит вопрос: „Растолкуй мне теперь, почему полуденный берег и Бахчисарай имеет для меня прелесть неизъяснимую? Отчего так сильно во мне желание вновь посетить места, оставлен-

ные мною с таким равнодушием? или воспоминание самая сильная способность души нашей; и им очаровано все, что подвластно ему?"...

Наконец, в последней песне „Онегина", которая писалась уже в 30-х годах, Пушкин, как о чем-то дорогом и любимом, вспоминает, как он вдвоем „с ласковой музой" бродил по крымским берегам.

Как часто по брегам Тавриды
Она меня во мгле ночной
Водила слушать шум морской.
Немолчный шопот Нереиды,
Глубокий, вечный хор валов,
Хвалебный гимн отцу миров!

ГАВРИЛИАДА

I

В бумагах Пушкина сохранился такой набросок, относящийся к началу 30-х годов:

На это скажут мне с улыбкою неверной:
„Смотрите, вы поэт — уклонный, лицемерный,
Вы нас морочите. Вам слава не нужна?
Смешной и суетной вам кажется она?
Зачем же пишете?“ — Я? для себя! — „За что же
Печатаете вы?“ — Для денег! — „Ах, мой боже!
Как стыдно!“ — Почему ж...

Раньше, в 1824 году, Пушкин высказал ту же мысль в письме к кн. П. Вяземскому (8 марта): „Я пишу для себя, а печатаю для денег“, и повторял ее не раз в других письмах, в „Разговоре Книгопродавца с Поэтом“, в „Родословной моего героя“.

И действительно, Пушкин всю жизнь оставался верен этому афоризму: „Пишу для себя, печатаю для денег“, притом не только второй его половине, но и первой. Пушкин продавал („бросал толпе, рабыне суеты“) лишь „плоды“ своего труда, а не самый труд, и в этом смысле называл свою лиру „свободной“. Начиная новое произведение, Пушкин никогда не задумывался над тем, напечатает ли он его или принужден будет оставить в своих тетрадях и сообщить лишь близким друзьям. Известно, что даже „Евгения Онегина“ Пушкин начал без надежды увидеть его в печати, и тогда писал кн. Вяземскому: „О печати и думать нечего“, брату: „Бируков ее (поэмы) не увидит“, А. А. Бестужеву: „Если когда-нибудь она и будет напечатана, то верно не в Москве и не в Петербурге“.

Число стихотворений Пушкина, не напечатанных при его жизни, огромно. Здесь есть и лирические строфы, слишком

интимные для печати, и эпиграммы, слишком для нее колкие и политические оды, слишком вольные, и целые поэмы. Замечательно, что художественный уровень этих произведений нисколько не ниже, чем стихов, предназначавшихся для широкого распространения. Пушкин работал над теми своими стихами, которых он мог остаться единственным читателем, теми же самыми методами, с тем же упорством и вниманием, как и над всеми другими своими созданиями, и по праву применял он к себе стихи Андрэ Шенье:

без отзыва утешно я пою,
И тайные стихи обдумывать люблю.

Только этим правилом „пишу для себя“, только этой любовью „обдумывать тайные стихи“ можно объяснить создание „Гаврилиады“, поэмы, печатать которую полностью не решаются и теперь, через семьдесят лет после смерти Пушкина, и самое существование которой едва не повлекло за собой тяжкие беды для автора. Черновых „Гаврилиады“ до нас не дошло (они были, вероятно, истреблены Пушкиным), но мы знаем, что такие плавные, безукоризненные стихи давались Пушкину только после упорной работы, и мы не можем сомневаться, что существовало два или три варианта поэмы, прежде чем она приняла свой окончательный вид. В тот самый год (1822), когда Пушкин писал в одном письме: „На конченную свою поэму я смотрю, как сапожник на пару своих сапог, и продаю с барышом“, — он же работал над поэмой, которую, кончив, не мог продать ни за грош и которую сам признавал „опасными стихами“. Нужно ли большее доказательство, что искренно были написаны стихи о поэте:

Твой труд
Тебе награда; им ты дышишь...

II

„Гаврилиада“ занимает среди сочинений Пушкина особое положение, так как автор принужден был от нее отречься.

В июне 1828 года дворовые люди некоего штабс-капитана Митькова донесли петербургскому митрополиту, что „господин их развращает их в понятиях православной веры“, читая им по рукописи „развратное сочинение под заглавием Гаврилиады“. При доносе была приложена и рукопись поэмы. Дело было

доведено до государя, который повелел вести его генерал-губернатору и образовать для разбора особую комиссию из гр. В. Кочубея, гр. П. Толстого и кн. А. Голицына.

К ответу вскоре был привлечен и Пушкин, потому ли, что на рукописи стояло его имя, или потому, что на него, как на автора поэмы, указал Митьков. При первом допросе, в августе 1828 года, Пушкину были поставлены вопросы: а) им ли была писана поэма „Гаврилиада"? б) в котором году? в) имеет ли он у себя оную? Пушкин, как указано в официальном „деле", на эти вопросы „решительно отвечал, что сия поэма писана не им, что он в первый раз видел ее в лицее в 1815 или 1816 году, и переписал ее, но не помнит куда девал сей список, и что с того времени он не видел ее".

Этот ответ не удовлетворил государя, и он повелел Толстому вновь призвать Пушкина и спросить у него: „От кого получил он в 15-м или 16-м году, находясь в лицее, упомянутую поэму, изъяснив, что открытие автора уничтожит всякое сомнение по поводу обращающихся экземпляров сего сочинения под именем Пушкина". Ответ Пушкина на этот новый вопрос дошел до нас в подлиннике; вот он:

„1828 года, августа 19, нижеподписавшийся 10 класса Александр Пушкин вследствие высочайшего повеления, объявленного г. главнокомандующим в С.-Петербурге и Кронштадте, быв призван к с.-петербургскому военному губернатору, спрашиваем, от кого именно получил поэму под названием Гаврилиада, показал: — Рукопись ходила между офицерами гусарского полка, но от кого из них именно я достал оную, я никак не упомню. Мой же список сжег я, вероятно, в 20-м году. Осмеливаюсь прибавить, что ни в одном из моих сочинений, даже из тех, в коих я наиболее раскаиваюсь, нет следов духа безверия или кощунства над религиею. Тем прискорбнее для меня мнение, приписывающее мне произведение жалкое и постыдное".

28 августа ответ Пушкина был доложен государю. На докладе, со слов государя, рукою Бенкендорфа написано такое решение: „Гр. Толстому призвать Пушкина к себе и сказать ему моим именем, что, зная лично Пушкина, я его слову верю. Но желаю, чтобы он помог правительству открыть, кто мог сочинить подобную мерзость и обидеть Пушкина, выпуская оную под его именем". После этого Пушкин был призван к допросу в третий раз.

Дальнейший ход дела изложен в протоколе комиссии от 7 октября так: „Главнокомандующий в С.-Петербурге и Кронштадте, исполнив вышеупомянутую собственноручную его величества отметку, требовал от Пушкина, чтобы он, видя такое к себе благоснисхождение его величества, не отговаривался от объявления истины, и что Пушкин по довольном молчании и размышлении спрашивал: позволено ли будет ему написать прямо государю императору, и получив на сие удовлетворительный ответ, тут же написал к его величеству письмо и, запечатав оное, вручил графу Толстому. Комиссия положила, не раскрывая письма сего, представить оное его величеству, донося и о том, что графом Толстым комиссии сообщено“.

Содержание письма Пушкина к государю в точности неизвестно. Но „дело“ после этого письма было прекращено.

Заметим еще, что Пушкин во время хода этого дела, 1 сентября, писал в частном письме кн. П. Вяземскому: „Ты зовешь меня в Пензу, а того и гляди, что я поеду далее: „Прямо, прямо на восток“. Мне навязалась на шею преглупая штука. До правительства дошла, наконец, Гаврилиада; приписывают ее мне; донесли на меня, и я, вероятно, отвечу за чужие проказы, если кн. Дм. Горчаков не явится с того света отстаивать права на свою собственность. Это да будет между нами“

III

Итак, Пушкин несколько раз определенно отрекся от „Гаврилиады“ и даже указал, как на ее автора, на другое лицо.

Можно ли верить этому отречению? — Решительно нет.

Есть известие, что у кн. Вяземского была полная рукопись „Гаврилиады“, писанная Пушкиным (см. Примечания), но сохранилась ли она, неизвестно. Зато есть автограф даже более убедительный: программа этой поэмы, составленная Пушкиным, как составлял он обычно программы и других своих больших произведений. Рукопись руки Пушкина можно было бы выдавать за список, сделанный им с чужого оригинала, но одно существование этой программы в кишиневской тетради уже неопровержимо доказывает принадлежность „Гаврилиады“ Пушкину.

Затем в той же кишиневской тетради Пушкина есть набросок стихотворения, которое нельзя истолковать иначе, как

намеками на „Гаврилиаду“. Среди бессвязных, недоконченных строф мы читаем здесь такие стихи:

Прими в залог воспоминанья
Мои заветные стихи...
И под печатью потаенной
Прими опасные стихи...
Не удивляйся, милый друг,
Ее израильскому платью...
Вот Муза, резвая болтунья,
Которую ты так любил.
Она раскаялась, шалунья,
Придворный тон ее пленил...
Ее всевышний осенил
Своей небесной благодатью,
Она духовному занятью
Опасной жертвует игрой...

В этих набросках еще трудно уловить общий остов слагавшегося стихотворения, но основная мысль его совершенно ясна: это обращение, envoi к кому-то (кн. Вяземскому? Н. С. Алексееву?) при посылке „Гаврилиады“.

Автор „Гаврилиады“ в конце поэмы называет себя:

Друг демона, повеса и предатель.

Выражения эти вполне подходят к Пушкину. „Предателем“, т. е. предателем в любви, мог назвать себя Пушкин, вспоминая „коварные старанья преступной юности своей“, „повесой“ называл он себя и в других стихотворениях, как, например, „а я, повеса вечно праздный“, „другом демона“ был он как друг А. Н. Раевского.

Кн. П. А. Вяземский, 10 декабря 1822 года, посылая А. И. Тургеневу значительный отрывок из „Гаврилиады“, писал про нее вполне определенно, как про поэму Пушкина: „Пушкин прислал мне одну свою прекрасную шалость“.

Уже всех этих „формальных“ и „документальных“ доказательств совершенно достаточно, чтобы установить авторство Пушкина. [1]

---

[1] Есть еще известие, будто несколько стихов „Гаврилиады“ предназначались потом для стихотворения „19 октября 1825 года“ (см. Грот, „Пушкин“, 2-е изд., стр. 280). Но известие это, сообщаемое одним С. Д. Комовским, по справедливости подвергается сомнению. Полагают, что Комовский, огорченный тем, что Пушкин ни разу не упомянул его имени в своих стихах, попытался сам пополнить этот пробел и смастерил из стихов „Гаврилиады“ будто бы новую, пропущенную строфу „19 октября 1825 года“ (см. Сочинения Пушкина, изд. Ефремова, том VIII, стр. 223).

Но, быть может, еще убедительнее доказательства, так сказать, внутренние, почерпаемые из самой поэмы, ее строения, ее языка.

Форма „Гаврилиады“ вполне соответствует обычным формам поэм Пушкина, с фабулой, развивающейся сжато и быстро, со смелыми лирическими отступлениями, при необыкновенной стройности составных частей. Стих „Гаврилиады“ — прозрачный, кристальный стих Пушкина, тайной которого владел он один и „подделать“ который мог бы только поэт, не уступающий Пушкину по дарованию. Образы поэмы четки и ярки, эпитеты точны и обдуманны, многие отдельные места поистине составляют драгоценные жемчужины русской поэзии.

Наконец, весь стиль, вся манера в „Гаврилиаде“ чисто пушкинские. Вот несколько примеров.

Пушкин любил называть глаза — „томными“ или „внимательными“. Мы читаем у него: „И томных дев устремлены на вас внимательные очи“, или: „Их томный взор, приветный лепет“. В „Гаврилиаде“ соответственно этому:

Но что же так волнует и манит
Ее к себе внимательные очи.
Высокий стан, взор томный и стыдливый.

Вообще слово „томный“ встречается у Пушкина очень часто; столь же часто встречается оно и в „Гаврилиаде“. Вот еще пример:

И нежилась на ложе томной лени.

(Этот стих к тому же напоминает другой, из стихотворения „Желание“: „Душой заснуть на ложе мирной лени“.)

Пушкин любил „красоте“ придавать эпитет „стыдливый“. Например: „Она покоится стыдливо в красе торжественной своей“; „Стыдливо-холодна, восторгу моему едва ответствуешь“. В „Гаврилиаде“ читаем:

И к радостям, на ложе наслаждений,
Стыдливую склонили красоту.

В послании Н. С. Алексееву Пушкин упоминает „докучливую мать“; тот же эпитет встречается и в „Гаврилиаде“:

При матери докучливой и строгой.

В „Бахчисарайском фонтане“ есть стих: „Язык мучительных страстей“. В „Гаврилиаде“ это выражение повторяется буквально:

...тайный глас мучительных страстей

В „Руслане и Людмиле“ есть выражение. „Любви готовятся дары“; в „Гавриилиаде“ сказано почти так же:

Его любви готовя новый дар.

Таких же параллелей можно было бы привести немало. Вот еще несколько выражений „Гавриилиады“, которые трудно не признать „пушкинскими“:

И снова ждет пленительного сна.
В те дни, когда от огненного взора
Мы чувствуем волнение в крови.
Когда тоска обманчивых желаний
Объемлет нас...
Скучна была их дней однообразность.
В объятиях ленивой тишины.
И счастлива в прелестной наготе.

Можно утверждать одно: если „Гавриилиада“ написана не Пушкиным, то одновременно с ним жил в России другой, равный ему по дарованию поэт, обладавший к тому же поразительным даром имитации.

IV

Как же должны мы относиться к отречению Пушкина от своей поэмы?

Прежде всего надо вспомнить положение Пушкина в то время, когда возникло дело о „Гавриилиаде“ (август 1828 г.). Не прошло еще и двух лет, как Пушкин был возвращен из ссылки. Ему были очень памятны месяцы, „высиженные глаз на глаз со старой няней, в Михайловском“. Правительство имело немало поводов смотреть на него косо. Летом 1827 года разыгралось дело о стихах „Андрей Шенье“. В октябре того же года наделала шуму встреча Пушкина с Кюхельбекером.

С другой стороны, незадолго перед тем Пушкин впервые повстречался с Н. Н. Гончаровой. Новая, могущественная любовь наполняла его душу. Новые надежды встали перед его воображением. Вместе с тем Пушкин был уже далек от неверия своей юности. Близились годы религиозных раздумий, приведших к таким стихотворениям, как „Отцы-пустынники“, „Как с древа сорвался“, „Галуб“. В 1828 году Пушкин был уже автором „Бориса Годунова“, уже создавал „Полтаву“.

И вдруг на него падает обвинение, что он—автор кощунственной поэмы, которую государь называет „мерзостью“, об-

винение в преступлении против первых параграфов нашего законодательства. Что могло грозить Пушкину? только ли немилость двора? а может быть, и в самом деле—поездка „прямо на восток“, „рудники сибирские“! Во всяком случае все здание некоторого спокойствия и некоторой независимости, воздвигнутое с таким трудом, рушилось. Рушилась и надежда на брак с Н. Н. Гончаровой.

Вероятно под влиянием таких невеселых дум Пушкин и писал тогда:

Снова тучи надо мною
Собралися в тишине;
Рок завистливый бедою
Угрожает снова мне.
Сохраню ль к судьбе презренье?
Понесу ль навстречу ей
Непреклонность и терпенье
Гордой юности моей?

Пушкин не сохранил „презренья“ к судьбе, не понес ей навстречу „непреклонность“ своей „гордой юности“. Он попытался обмануть своих судей, „отпирался“ (по выражению кн. А. Н. Голицына), сваливал свою вину на другого — сначала на каких-то „офицеров гусарского полка“, потом (письмо к кн. Вяземскому) на кн. Д. П. Горчакова. И только, так сказать, „припертый к стене“ явно выраженным недоверием государя — решил, наконец, прибегнуть к его великодушию.

Первое уверение Пушкина, что он получил „Гаврилиаду“ в лицее, в 1815 или 1816 году от офицеров гусарского полка, не заслуживает опровержения. До 1815 года, т. е. до подвига, совершенного самим Пушкиным, никто не мог написать такой поэмы порусски: не существовало для того ни языка, ни стиха.

Столь же неправдоподобно и уверение, что автор „Гаврилиады“ — кн. Д. П. Горчаков. Хотя сам Пушкин хвалил в его сатирах „слога чистоту“ („Городок“), но стих Горчакова во всех его подлинных произведениях, характерный до-пушкинский стих, даже более близкий к стиху XVIII века, чем к стиху Жуковского и Батюшкова.

Кроме того, Пушкин не мог серьезно уверять кн. Вяземского, что автор „Гаврилиады“ — кн. Горчаков, когда сам послал кн. Вяземскому „Гаврилиаду“ как „свою шалость“. То место в письме Пушкина, где говорится о кн. Горчакове,

нельзя счесть ничем иным, как косвенным предупреждением кн. Вяземскому: опровергать в обществе слухи об авторстве Пушкина. Опасаясь обычной в те дни перлюстрации писем, Пушкин не решился выразиться определеннее, но кн. Вяземский понял его и писал ему в ответ: „Сердечно жалею о твоих хлопотах по поводу „Гавриила“, но надеюсь, что последствий худых не будет“.

Заметим, что, намекая как на автора „Гавриилиады“ именно на кн. Горчакова, Пушкин поступал очень осторожно. Горчаков и ранее был известен, как автор разных нецензурных стихов. Новая такая поэма не изменяла ничего в его худой или доброй славе. Лично же кн. Горчакову никаких неприятностей угрожать не могло: он был уже вне земного суда, так как скончался четыре года назад, в 1824 году.

Что касается письма Пушкина, которое было передано государю нераспечатанным, то, как мы говорили, содержание его неизвестно. Возможны два предположения: Пушкин в этом письме называл или того же кн. Д. П. Горчакова, или себя. Есть косвенное указание в пользу второго предположения.

В программе записок, продиктованной кн. А. Н. Голицыным, членом комиссии по разбору дела о „Гавриилиаде“ и лицом очень близким к Николаю Павловичу, под 30 декабря 1837 года записано следующее: „Гавриилиада“ Пушкина. Отпирательство Пушкина. Признание. Обращение с ним государя. Важный отзыв самого князя, что не надобно осуждать умерших“. Последние слова добавлены тем лицом, которому кн. А. Н. Голицын диктовал свою программу.

Кн. Голицын, по положению своему, мог знать лично от государя содержание письма Пушкина. Только это, неизвестное нам письмо Пушкина и могло быть тем „признанием“, о котором говорит Голицын: все другие показания Пушкина были именно „отпирательством“. Заключительный „отзыв князя“ можно истолковать так: он желал оставить себе напоминание (на то время, когда будет обрабатывать свою „программу“), что не должно осуждать уже покойного (1837 г.) Пушкина за проступок его молодости.

Если в письме к государю Пушкин, действительно, назвал автором „Гавриилиады“ себя, с него до некоторой степени снимается и обвинение в сознательной лжи, которое очень многим казалось несовместным с образом Пушкина.

V

Время написания „Гаврилиады“ определяется тем, что программа ее написана среди чернового наброска послания к Чаадаеву, помеченного 6 апреля 1821 года. В декабре 1822 года „Гаврилиада“ была уже в руках кн. Вяземского. Таким образом, „Гаврилиада“ была создана с половины 1821 по конец 1822 года.

За это время в поэзии Пушкина встречается целый ряд созданий, одетых в „израильское платье“, целый ряд образов, почерпнутых из Библии. Тогда были написаны: „Десятая заповедь“, переводы из „Песни песней“, „Еврейке“, „Свободы сеятель пустынный“ и наброски „адской поэмы“, действие которой должно было происходить в аду. Судя по этим стихам, надо заключить, что тогда среди „цариц сердца“ у Пушкина была какая-то еврейка, к которой и относится обращение „моя Ревекка“. Возможно, что и вся „Гаврилиада“ обращена к ней, по крайней мере так позволяют думать стихи:

Зачем же ты, еврейка, улыбнулась
И по лицу румянец пробежал?
Я не тебя, Марию описал.
Ах, милая, ты, право, обманулась.

Несколько позже (в начале 1824 года) Пушкин в письме, послужившем поводом к его ссылке, писал: „Читаю Библию, святой дух иногда мне по сердцу...“

Литературные образцы для „Гаврилиады“ Пушкин мог найти в поэмах на библейские сюжеты любимца своей юности Парни. Отдельные стихи „Гаврилиады“ довольно близко напоминают некоторые места этих поэм.

„Гаврилиада“ написана пятистопным ямбом, притом пятистопным ямбом первого периода пушкинского творчества. До 1830 года Пушкин в пятистопном ямбе всегда строго соблюдал мужскую цезуру после второй стопы. Так написаны стихотворения „Желание“ (1821 г.), „19 октября“ (1825 г.), перевод отрывка „Девственницы“ (1825 г.), „Я вас любил“ (1829 г.), эпиграммы на Каченовского (1829 г.), весь „Борис Годунов“ и вся „Гаврилиада“. В „Домике в Коломне“ Пушкин сам говорил:

Признаться вам, я в пятистопной строчке
Люблю цезуру на второй стопе.

Но начиная с 1830 года Пушкин начинает позволять себе некоторые вольности в этом стихе. Не только он допускает женскую цезуру после второй стопы (единичные примеры чего встречаются у него и раньше), но и цезуру после третьей стопы и даже стихи без определенной цезуры. Таких стихов сколько угодно: в отрывке „В начале жизни“, в драмах 1830 года, в „Русалке“ и в том самом „Домике в Коломне“, в котором прославляется „в пятистопной строчке цезура на второй стопе“. Вот несколько примеров:

Но видом величавая жена. („В начале жизни“.)
Другой женообразный, сладострастный. (Ibid.)
Ведь рифмы запросто со мной живут. („Домик в Коломне“.)
Из мелкой сволочи вербуют рать. (Ibid.)
Он сутки замертво лежал, и вряд ли. („Скупой рыцарь“.)
Мне дам и герцога. Проклятый граф. (Ibid.)
Ребенком будучи, когда высоко. („Моцарт и Сальери“.)
Последней в Андалузии крестьянки. („Каменный гость“.)
Да подговаривать вас, бедных дур. („Русалка“.)

Этот список из стихов 1830—1837 годов можно было бы сделать очень длинным. Напротив, до 1830 года у Пушкина пятистопные ямбические стихи без мужской цезуры на второй стопе составляют величайшее исключение. Если мы не ошибаемся, во всем „Борисе Годунове“ только один подобный стих;[1] в „Гаврилиаде“ — ни одного, и это может служить лишним доказательством, что ее автор — Пушкин.

История распространения „Гаврилиады“ среди читателей еще не изучена. Если в письме к А. А. Бестужеву под „Благовещением“ разумеется именно „Гаврилиада“, надо будет признать, что Пушкин сам сообщил свою поэму по меньшей мере двум лицам: кн. Вяземскому и А. Бестужеву. То обстоятельство, что „Гаврилиада“ оказалась в руках штабс-капитана Митькова, человека вообще чуждого литературе, доказывает, что поэма в 20-х годах получила уже широкое распространение. В позднейшие годы жизни Пушкин (так рассказывает кн. Вяземский) не терпел даже упоминания о „Гаврилиаде“ в своем присутствии.

1908—1918.

---

[1] В „Борисе Годунове“:
Ты, отче патриарх, вы все, бояре. (Спб. IV.)

ДОМИК В КОЛОМНЕ

Давно обращено внимание на поразительное разнообразие творчества Пушкина. Он пробовал свои силы во всех „родах" поэзии, старался перенять все формы, выработанные на Западе, словно спешил проложить для новой русской литературы просеки по всем направлениям. Своим „Домиком в Коломне" Пушкин хотел усвоить русской поэзии тот род шутливой романтической поэмы, который в те годы имел особенный успех в Англии и во Франции. Если в „Евгении Онегине" Пушкин до известной степени подражал „Дон-Жуану", то для „Домика в Коломне" он имел перед собой, как образцы, „Беппо" Байрона и „Намуну" Альфреда де-Мюссе.

Все три поэмы, Байрона, Мюссе и Пушкина, написаны строфами. Общий тон во всех трех один и тот же: легкой шутки; ко всему, чего касается рассказ, авторы относятся с насмешкой, но тем большую силу получают отдельные замечания, сказанные серьезно и грустно. На каждом шагу авторы прерывают свой рассказ то вводными замечаниями, то длинными неожиданными отступлениями, словно забывают свой сюжет, говорят о вещах совершенно посторонних и возвращаются к рассказу каким-нибудь восклицанием, как, например, у Мюссе: „Où diable en suis-je donc!" (Ср. у Пушкина в Путешествии Онегина: „А где, бишь, мой рассказ несвязный?") Постоянно авторы выступают перед читателем, так сказать, из-за спины своих персонажей, говорят от первого лица, охотно сообщают о самих себе разные интимные подробности, превращают эпический рассказ то в лирику, то в газетный фельетон, то в дружескую болтовню.

Такая форма была очень по душе поэтам 20-х и 30-х годов XIX века. Она открывала им возможность под видом шутки

высказать много такого, что иные из них не решились бы сказать прямо. Она отвечала их романтической жажде во всем свободно проявлять свою личность. Наконец, смешивая в одно все условные „роды“ лжеклассической поэзии, эта форма сама требовала от поэта, чтобы он руководился не правилами пиитики, но личным вкусом и тактом. Сохранить свое достоинство среди постоянных шуток, не стать ни надоедливым, ни вульгарным, оставаясь занимательным, — такова задача, которая вставала перед авторами подобных поэм; если ее удавалось разрешить Байрону, Мюссе и Пушкину, то далеко не всегда — их подражателям.

Если сравнивать „Беппо“ и „Домик в Коломне“ строфу за строфой, то местами повесть Пушкина кажется прямым подражанием, почти переводом. Как не узнать октав „Домика в Коломне“ в таких, например, строфах Байрона:

„Пользуясь первой попавшейся рифмой из словаря Уокера, я приплетаю ее к моему блуждающему стиху, а за неимением подходящей не брезгаю и худшей и не обращаю внимания, как бы то следовало, на коварство критиков. Я бы даже был не прочь снизойти до прозы, но стихи более в моде, и вот я их и сочиняю“. (Стр. LII.)

„Но возвращаюсь,—снова возвращаюсь. Чорт возьми, нить этого рассказа постоянно выскальзывает из моих рук; он довольно медленно подвигается вперед, потому что я должен сообразоваться с требованиями строфы: я начал в этой стихотворной форме, не могу ее теперь произвольно изменить и должен сохранить такт и напев, как общественные певцы. Но если я, наконец, не справлюсь с настоящим размером, то изберу себе другой, как только будет досуг“. (Стр. LXIII.)

Но, конечно, было бы в высшей степени несправедливо ставить эту близость в вину Пушкину. Здесь мы имеем дело с тем свободным заимствованием, когда поэт чужое претворяет в свое. Так Вергилий подражал Гомеру; так все античные поэты подражали своим предшественникам, оставаясь вполне оригинальными. К тому же самая форма шутливой поэмы, хотя и была разработана романтиками, вовсе не была их изобретением: ее можно найти у старых итальянских поэтов, у Вольтера и др. И А. де-Мюссе, в „Намуне“, предвидя упрек в подражательности, заранее ответил своим критикам:

Byron, me direz-vous, m'a servi de modèle.
Vous ne savez donc pas qu'il imitait Pulci.

У Пушкина, как и у его предшественников, большая часть отступлений сгруппирована в первой половине поэмы. В этих

отступлениях всего характернее сказалась разница трех поэтов, или, вернее, трех стран. Всего разнообразнее отступления Байрона; он говорит не только о „cavaliers servants“ и о соусах для рыбы, но и о свободе печати и пера, о Habeas Corpus, о парламентских прениях, которые дороги поэту, „если не затягиваются слишком долго“, о „небольших волнениях“, которые „имеют целью показать, что Англия — свободная страна“, и т. д. У Мюссе все отступления вращаются около вопросов любви. Он жестоко осмеивает французское лицемерие, противопоставляет Манон Леско, „столь истинно человечную“, Элоизе, этой „пустой тени“, славит Дон-Жуана с его „тремя тысячами женщин“ и т. д. Внимание Пушкина почти исключительно занято вопросами литературы.

В самом деле, вся первая половина повести Пушкина (стр. I — XXI) говорит только о литературных делах и, к сожалению, о литературных дрязгах своего времени. Сначала с остроумной шутливостью и с поразительной меткостью он делает характеристику разных размеров стиха, бывших наиболее обычными в его время: четырехстопного ямба, гекзаметра, александрийского стиха, октавы. Тут же он бросает несколько острых замечаний о романтизме. Однако скоро приходят ему на память его „журнальные приятели“, и он, пожалуй, больше, чем следовало бы, отводит места в своих октавах „углу Северной пчелы“, пресловутой „телогрейке“, [1] Московским журналам и тем критикам, „наехав“ на которых поэту не оставалось ничего другого, как пригласить их к обеду. [2] Эти строфы (XV — XXII), которые, впрочем, сам Пушкин и не напечатал, остаются горестным свидетельством, как больно ощущал он ту травлю, которую предприняли против него в те годы критики и которую он старался презирать. Может быть, изображая современный ему „литературный табор“, Пушкин не без горечи написал от первого лица:

И там себе мы возимся в грязи,
Торгуемся, бранимся так, что любо...

---

[1] См. вариант строфы XV. Пушкин намекает на выражение Ивана Киреевского „душегрейка новейшего уныния“, которое было подхвачено журналами своего времени и постоянно, с насмешкой, повторялось в разных статьях.

[2] В этом выражении можно видеть намек на светские отношения Пушкина к Булгарину и к ему подобным.

Несомненно, что, создавая эти вступительные строфы своей повести, Пушкин имел в виду и читателей, для которых литературные интересы стояли на первом плане. Чтобы шутить над „стихом александрийским“, над „цезурой на второй стопе“ или над „рифмой наглагольной“, надо быть уверенным, что читатели поймут эти термины и интересуются этими вопросами. Местами Пушкин требует от своего читателя прямо редкое знание стихотворной техники. Чтобы вполне почувствовать октаву, которую Пушкин решается „пустить на пе“, или ту, где он говорит о „господине Копе“, надо знать, как мало в русском языке соответствующих рифм и какой tour de force сделан поэтом, когда он отважился поставить эти слова на конце своего стиха.

Вторая половина повести занята собственно рассказом. Пушкин ко времени создания „Домика в Коломне“ разочаровался в эффектных сюжетах, которыми он увлекался, когда писал „Кавказского пленника“, „Бахчисарайский фонтан“ и отчасти „Цыган“. Понемногу он пришел к убеждению, что все низменное и ничтожное столь же может быть содержанием поэтического создания, как возвышенное и трагическое. В „Путешествии“ Онегина, которое писалось за год или за два до „Домика в Коломне“, уже есть замечательная в этом отношении строфа

Порой дождливою намедни
Я завернул на скотный двор...

Позднее, в „Медном всаднике“, Пушкин избрал своим героем бедного Евгения, а в „Родословной моего героя“ вступил в знаменательный спор с критиком:

— „Куда завидного героя
Избрали вы! Кто ваш герой?“
— А что? Коллежский регистратор?
. . . .
Зачем крутится вихрь в овраге?
Зачем от гор и мимо башен
Летит орел, угрюм и страшен,
На пень гнилой?

„Домик в Коломне“ — как бы пример к этой новой поэтике Пушкина. Создавая эту повесть, он мог сравнивать себя с орлом, который летит прочь от гор и мимо высоких башен на гнилой пень. Поэт повествует о мелких волнениях какой-то Параши и ее матери, тогда как сотни героев и тысячи возвы-

шенных предметов“ тщетно ждут своего певца.[1] Он упрямо ведет свой „рассказ бессвязный“, не слушая криков „глупца“: „Куда? куда? дорога здесь!“ или упреков „черни“: „О чем поет? чему нас учит?“ А на все вопросы о моральном смысле повести отвечает с явной насмешкой:

Вот вам мораль: по мненью моему,
Кухарку даром нанимать опасно.

Лучшая оценка „Домика в Коломне“ принадлежит Белинскому, который писал: „Поэтические произведения также имеют свой колорит, как и произведения живописи, и если колорит в картинах ценится так высоко, что иногда только он один и составляет все их достоинство, то так же точно колорит должен цениться и в поэтических произведениях. Правда, он меньше всего доступен большинству читателей, которые, по обыкновению, прежде всего хватаются за содержание, за мысль, мимо формы“. Заключительная строфа повести Пушкина не оставляет сомнения, что он сознательно хотел показать, как мало значения в поэтическом создании придавал он „сюжету“ и „морали“, которые, в сущности, только предлог (может быть излишний) для поэта, чтобы выразить свою душу многообразными средствами слова.

Написан „Домик в Коломне“ в 1830 году в Болдине. После XII строфы в рукописи есть помета: „5 октября“; в конце — другая: „10 октября“. Впервые повесть была напечатана в 1833 году, в альманахе „Новоселье“, с пометой „1829 г.“, которой нельзя довериться. Друзьям Пушкина повесть была известна еще до своего появления в печати, и Гоголь еще в 1831 году писал из Царского Села А. Данилевскому: „У Пушкина повесть, октавами писанная, „Кухарка“, в которой вся Коломна и петербургская природа — живые“.

В свое время „Домик в Коломне“ не имел никакого успеха. Л. С. Пушкин рассказывает в своих воспоминаниях о

---

[1] См. „Родословную моего героя“:

Стремиться к небу должен гений,
Обязан избранный поэт
Для вдохновенных песнопений
Избрать возвышенный предмет.
Что нет к тому же перевода
Прямым героям... и т. д.

брате: „Когда появилась его шутка „Домик в Коломне“, то публика увидела в ней такой полный упадок его таланта, что никто, из снисходительного приличия, не упоминал при нем об этом сочинении“.

От П. А. Плетнева узнаем, откуда Пушкин почерпнул краски для „Домика в Коломне“. „Пушкин, — сообщает он, — вышедши из лицея, действительно жил в Коломне,[1] над Корфами, близ Калинкина моста, на Фонтанке, в доме, бывшем тогда Клокачева. Здесь я познакомился с ним. Описанная гордая графиня (стр. XXXV) была девица Буткевич, вышедшая за семидесятилетнего старика — графа Стройновского; ныне она уже за генералом Зуровым... Каждый стих для меня есть воспоминание или отрывок из жизни“.

Надо заметить, что при жизни Пушкина повесть появилась в печати не полностью, без строф IV — IX и XV — XXII. Эти строфы были найдены в бумагах Пушкина переписанными отдельно, с надписью: „Сии октавы служили вступлением к шуточной поэме, уже уничтоженной“. Из этого можно заключить, что Пушкин хотел напечатать эти строфы отдельно. Впрочем, они явно не закончены. Так, между VIII — IX строфой несомненен пропуск одной или, вероятнее, двух октав, в которых делалась бы характеристика октаве. Отвергнув в VIII строфе александрийский стих, Пушкин заканчивает строфу IX восклицанием:

До наших мод, благодаря судьбе,
Мне дела нет: беру его себе.

Слово „его“, как и все предыдущее четверостишие, может относиться только к октавам, писаным пятистопным ямбом, о которых раньше не говорится ни слова. Незаконченность работы чувствуется еще в том, что не везде строго выдержана смена мужских и женских рифм (строфы V — VI, VII — VIII). Наконец, в строфе L недостает стиха.

С внешней стороны „Домик в Коломне“ написан тем пятистопным ямбом, который Пушкин усвоил себе во второй период своей деятельности (см. предисловие к „Гаврилиаде“, том II, стр. 602), т. е. со свободной цезурой. Несмотря на то, что с самого начала Пушкин разрешил себе (строфа II) „в рифме

---

[1] Часть Петербурга, прилегающая теперь к Мариинскому театру, церкви Покрова, Калинкину мосту.

брать глагол“, — глагольных рифм в повести немного, всего 15 на общее число 162 рифм. Зато несколько раз Пушкин позволил себе рифмы более или менее сомнительные: „знать— узнать“ (стр. IX), „хочу — свищу“ (стр. XVIII), „меня — воробья“ (стр. XIX), „вместе — на месте“ (стр. XXIV, и т. д.).

Из строф XVIII — XX явно, что первоначально Пушкин думал издать свою повесть без подписи своего имени.

1909.

МЕДНЫЙ ВСАДНИК

I

ИДЕЯ ПОВЕСТИ

1

Первое, что поражает в „Медном Всаднике“, это — несоответствие между фабулой повести и ее содержанием.

В повести рассказывается о бедном, ничтожном петербургском чиновнике, каком-то Евгении, неумном, неоригинальном, ничем не отличающемся от своих собратий, который был влюблен в какую-то Парашу, дочь вдовы, живущей у взморья. Наводнение 1824 года снесло их дом; вдова и Параша погибли. Евгений не перенес этого несчастия и сошел с ума. Однажды ночью, проходя мимо памятника Петру I, Евгений, в своем безумии, прошептал ему несколько злобных слов, видя в нем виновника своих бедствий. Расстроенному воображению Евгения представилось, что медный всадник разгневался на него за это и погнался за ним на своем бронзовом коне. Через несколько месяцев после того безумец умер.

Но с этой несложной историей любви и горя бедного чиновника связаны подробности и целые эпизоды, казалось бы вовсе ей не соответствующие. Прежде всего ей предпослано обширное „Вступление“, которое вспоминает основание Петром Великим Петербурга и дает, в ряде картин, весь облик этого „творения Петра“. Затем, в самой повести, кумир Петра Великого оказывается как бы вторым действующим лицом. Поэт очень неохотно и скупо говорит о Евгении и Параше, но много и с увлечением — о Петре и его подвиге. Преследование Евгения медным всадником изображено не столько как бред сумасшедшего, сколько как реальный факт, и, таким образом,

в повесть введен элемент сверхъестественного. Наконец, отдельные сцены повести рассказаны тоном приподнятым и торжественным, дающим понять, что речь идет о чем-то исключительно важном.

Все это заставило критику, с ее первых шагов, искать в „Медном Всаднике“ второго, внутреннего смысла, видеть в образах Евгения и Петра воплощения, символы двух начал. Было предложено много разнообразнейших толкований повести, но все их, как нам кажется, можно свести к трем типам.

Одни, в их числе Белинский, видели смысл повести в сопоставлении коллективной воли и воли единичной, личности и неизбежного хода истории. Для них представителем коллективной воли был Петр, воплощением личного, индивидуального начала — Евгений. „В этой поэме, — писал Белинский, — видим мы горестную участь личности, страдающей как бы вследствие избрания места для новой столицы, где подверглось гибели столько людей... И смиренным сердцем признаем мы торжество общего над частным, не отказываясь от нашего сочувствия к страданию этого частного... При взгляде на великана, гордо и неколебимо возносящегося среди всеобщей гибели и разрушения и как бы символически осуществляющего собою несокрушимость его творения, мы хотя и не без содрогания сердца, но сознаемся, что этот бронзовый гигант не мог уберечь участи индивидуальностей, обеспечивая участь народа и государства, что за него историческая необходимость, и что его взгляд на нас есть уже его оправдание... Эта поэма — апофеоза Петра Великого, самая смелая, какая могла только прийти в голову поэту, вполне достойному быть певцом великого преобразователя“. С этой точки зрения из двух столкнувшихся сил прав представитель „исторической необходимости“, Петр.

Другие, мысль которых всех отчетливее выразил Д. Мережковский, видели в двух героях „Медного Всадника“ представителей двух изначальных сил, борющихся в европейской цивилизации: язычества и христианства, отречения от своего *я* в боге и обожествления своего *я* в героизме. Для них Петр был выразителем личного начала, героизма, а Евгений — выразителем начала безличного, коллективной воли. „Здесь (в „Медном Всаднике“), — пишет Мережковский, — вечная противоположность двух героев, двух начал: — Тазита и Галуба, старого Цыгана и Алеко, Татьяны и Онегина... С одной стороны,

малое счастье малого, неведомого коломенского чиновника, напоминающего смиренных героев Достоевского и Гоголя, с другой — сверхчеловеческое видение героя... Какое дело гиганту до гибели неведомых? Не для того ли рождаются бесчисленные, равные, лишние, чтобы по костям их великие избранники шли к своим целям?.. Но что, если в слабом сердце ничтожнейшего из ничтожных, „дрожащей твари", вышедшей из праха, в простой любви его откроется бездна, не меньшая той, из которой родилась воля героя? Что если червь земли возмутится против своего бога?.. Вызов брошен. Суд малого над великим произнесен: „Добро, строитель чудотворный!.. Ужо тебе!" Вызов брошен, и спокойствие горделивого истукана нарушено... Медный всадник преследует безумца... Но вещий бред безумца, слабый шопот его возмущенной совести уже не умолкнет, не будет заглушен подобным грому грохотаньем, тяжелым топотом Медного Всадника". С своей точки зрения Мережковский оправдывает Евгения, оправдывает мятеж „малых", „ничтожных", восстание христианства на идеалы язычества.

Третьи, наконец, видели в Петре воплощение самодержавия, а в „злобном" шопоте Евгения — мятеж против деспотизма.

Новое обоснование такому пониманию „Медного Всадника" дал недавно проф. И. Третьяк, [1] показавший зависимость повести Пушкина от сатир Мицкевича „Ustęp". Сатиры Мицкевича появились в 1832 году и тогда же стали известны Пушкину. В бумагах Пушкина нашлись собственноручно сделанные им списки нескольких стихотворений из этих сатир. [2] Целый ряд стихов „Медного Всадника" оказывается то распространением стихов Мицкевича, то как бы ответом на них. Мицкевич изобразил северную столицу слишком мрачными красками; Пушкин ответил апологией Петербурга. Сопоставляя „Медного Всадника" с сатирой Мицкевича „Oleszkiewicz", видим, что он имеет с ней общую тему, — наводнение 1824 года, и общую мысль: что за проступки правителей несут наказание

---

[1] Józef Tretiak. Mickiewicz i Puszkin. Warszawa 1906. Мы пользовались изложением г. С. Браиловского („Пушкин и его современники", вып. VII).

[2] Московский Румянцевский музей. Тетрадь № 2373.

слабые и невинные подданные. Если сопоставить „Медного Всадника“ со стихами Мицкевича „Pomnik Piotra Wielkiego“, мы найдем еще более важное сходство: у Мицкевича „поэт русского народа, славный песнями на целой полуночи“ (т. е. сам Пушкин), клеймит памятник названием „каскад тиранства“; в „Медном Всаднике“ герой повести клянет тот же памятник. В примечаниях к „Медному Всаднику“ дважды упомянуто имя Мицкевича и его сатиры, причем „Oleszkiewicz“ назван одним из лучших его стихотворений. С другой стороны, и Мицкевич в своих сатирах несколько раз определенно намекает на Пушкина, как бы вызывая его на ответ.

Проф. Третьяк полагает, что в сатирах Мицкевича Пушкин услышал обвинение в измене тем „вольнолюбивым“ идеалам молодости, которыми он когда-то делился с польским поэтом. Упрек Мицкевича в его стихах „Do przyjaciól Moskali“, обращенный к тем, кто „подкупленным языком славит торжество царя и радуется мукам своих приятелей“, Пушкин должен был отнести и к себе. Пушкин не мог смолчать на подобный укор и не захотел ответить великому противнику тоном официально-патриотических стихотворений. В истинно-художественном создании, в величавых образах высказал он все то, что думал о русском самодержавии и его значении. Так возник „Медный Всадник“.

Что же гласит этот ответ Пушкина Мицкевичу? Проф. Третьяк полагает, что как в стихах Мицкевича „Pomnik Piotra Wielkiego“, так и в „петербургской повести“ Пушкина — европейский индивидуализм вступает в борьбу с азиатской идеей государства в России. Мицкевич предсказывает победу индивидуализма, а Пушкин — его полное поражение. И ответ Пушкина проф. Третьяк пытается пересказать в таких словах: „Правда, я был и остаюсь провозвестником свободы, врагом тирании, но не явился ли бы я сумасшедшим, выступая на открытую борьбу с последней? Желая жить в России, необходимо подчиниться всемогущей идее государства, иначе она будет меня преследовать, как безумного Евгения“.

Таковы три типа толкований „Медного Всадника“.

Нам кажется, что последнее из них, которое видит в Петре воплощение самодержавия, должно быть всего ближе к подлинному замыслу Пушкина. Пушкину не свойственно было олицетворять в своих созданиях такие отвлеченные идеи, как „язы-

чество“ и „христианство“ или „историческая необходимость“ и „участь индивидуальностей“. Но, живя последние годы

В тревоге пестрой и бесплодной
Большого света и двора,

он не мог не задумываться над значением самодержавия для России. На те же мысли должны были его навести усердные его занятия русской историей и особенно историей Петра Великого. Убедительными кажутся нам и доводы проф. Третьяка о связи между „Медным Всадником“ и сатирами Мицкевича. Впрочем, и помимо этих сатир Пушкин не мог не знать, что его сближение с двором многими, и даже некоторыми из его друзей, истолковывается как измена идеалам его юности. Еще в 1828 году Пушкин нашел нужным отвечать на такие упреки стансами:

Нет, я не льстец, когда царю
Хвалу свободную слагаю...

Кроме того, понимание Петра в „Медном Всаднике“, как воплощения, как символа самодержавия,— до некоторой степени включает в себя и другие толкования повести. Русское самодержавие возникло в силу „исторической необходимости“. К самодержавию царей московских с неизбежностью вел весь ход развития русской истории. В то же время самодержавие всегда было и обожествлением личности. Петра Великого Ломоносов открыто сравнивал с богом. Богом называли современники еще Александра I. Мятеж личности против самодержавия невольно становится мятежом против „исторической необходимости“ и против „обожествления личности“.

Но, присоединяясь к основным взглядам проф. Третьяка, мы решительно не принимаем его выводов. Видя вместе с ним в „Медном Всаднике“ ответ Пушкина на упреки Мицкевича, мы понимаем этот ответ иначе. Мы полагаем, что сам Пушкин влагал в свое создание совершенно не тот смысл, какой хотят в нем прочесть.

2

Если присмотреться к характеристике двух героев „Медного Всадника“, станет явным, что Пушкин стремился всеми средствами сделать одного из них — Петра — сколько возможно

более „великим“, а другого — Евгения — сколько возможно более „малым“, „ничтожным“. „Великий Петр“, по замыслу поэта, должен был стать олицетворением мощи самодержавия в ее крайнем проявлении; „бедный Евгений“ — воплощением крайнего бессилия обособленной, незначительной личности.

Петр Великий принадлежал к числу любимейших героев Пушкина. Пушкин внимательно изучал Петра, много о нем думал, посвящал ему восторженные строфы, вводил его как действующее лицо в целые эпопеи, в конце жизни начал работать над обширной „Историей Петра Великого“. Во всех этих изысканиях Петр представлялся Пушкину существом исключительным, как бы превышающим человеческие размеры. „Гений Петра вырывался за пределы своего века“, — писал Пушкин в своих „Исторических замечаниях“ 1822 года. В „Пире Петра Великого“ Петр назван „чудотворцем-исполином“. В „Стансах“ его душе придан эпитет „всеобъемлющей“. На полях Полтавы Петр —

Могущ и радостен, как бой.
. . . .
. . . Лик его ужасен...
Он весь, как божия гроза.

В „Моей родословной“ одарен силой почти сверхестественной тот,

Кем наша двигнулась земля,
Кто придал мощно бег державный
Корме родного корабля.

Однако, Пушкин всегда видел в Петре и крайнее проявление самовластия, граничащее с деспотизмом. „Петр I презирал человечество, может быть, более, чем Наполеон“, писал Пушкин в „Исторических замечаниях“. Тут же добавлено, что при Петре Великом в России было „всеобщее рабство и безмолвное повиновение“. Петр Великий одновременно Робеспьер и Наполеон, воплощенная революция“, писал Пушкин в 1831 году. В „Материалах для истории Петра Великого“ Пушкин на каждом шагу называет указы Петра то „жестоким“, то „варварским“, то „тиранским“. В тех же „Материалах“ читаем: „Сенат и Синод подносят ему титул: отца отечества, всероссийского императора и Петра Великого. Петр недолго церемонился и принял их“. Вообще, в этих „Материалах“ Пушкин, упоминая бегло о тех учреждениях

Петра, которые суть „плоды ума обширного, исполненного доброжелательства и мудрости", — усердно выписывает те его указы, по поводу которых ему приходится говорить о „своевольстве и вававрстве", о „несправедливости и жестокости", о „произволении самодержца".

В „Медном Всаднике" те же черты мощи и самовластия в образе Петра доведены до последних пределов.

Открывается повесть образом властелина, который в суровой пустыне задумывает свою борьбу со стихиями и с людьми. Он хочет безлюдный край обратить в „красу и диво полнощных стран", из топи болот воздвигнуть пышную столицу и в то же время для своего полуазиатского народа „в Европу прорубить окно". В первых стихах нет даже имени Петра, сказано просто:

На берегу пустынных волн
Стоял он дум великих полн [1]

Петр не произносит ни слова, он только думает свои думы, — и вот, словно чудом, возникает

юный град,
Полнощных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат.

Пушкин усиливает впечатление чудесного, делая ряд параллелей того, что было и что стало:

Где прежде финский рыболов,
Печальный пасынок природы,
Один у низких берегов
Бросал в неведомые воды
Свой ветхий невод, ныне там,
По оживленным берегам,
Громады стройные теснятся
Дворцов и башен; корабли
Толпой со всех концов земли
К богатым пристаням стремятся.
В гранит оделася Нева;
Мосты повисли над водами;
Темнозелеными садами
Ее покрылись острова.

---

[1] В первоначальном варианте „Вступления" читаем:

На берегу варяжских волн
Стоял, задумавшись глубоко,
Великий Петр. Пред ним широко... и т. д.

В одном черновом наброске этих стихов, после слов о „финском рыболове“, есть у Пушкина еще более характерное восклицание:

. . . дух Петров
Сопротивление природы! [1]

С этими словами надо сблизить то место в повести „Арап Петра Великого“, где описывается Петербург времен Петра. „Ибрагим, — рассказывает Пушкин, — с любопытством смотрел на новорожденную столицу, которая подымалась из болот по манию самодержавия. Обнаженные плотины, каналы без набережной, деревянные мосты повсюду являли победу человеческой воли над сопротивлением стихий“. Очевидно, и в стихах „Медного Всадника“ Пушкин первоначально хотел повторить мысль о победе над „сопротивлением стихий“ — человеческой, державной воли.

„Вступление“ после картины современного Пушкину Петербурга, прямо названного „творением Петра“, заканчивается торжественным призывом к стихиям — примириться со своим поражением и со своим пленом.

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия!
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия:
Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут...

Но Пушкин чувствовал, что исторический Петр, как ни преувеличивать его обаяние, все же останется только человеком. Порою из-под облика полубога будет неизбежно выступать облик просто „человека высокого роста, в зеленом кафтане, с глиняною трубкою во рту, который, облокотясь на стол, читает гамбургские газеты“ („Арап Петра Великого“). И вот, чтобы сделать своего героя чистым воплощением самодержавной мощи, чтобы и во внешнем отличить его ото всех людей, Пушкин переносит действие своей повести на сто лет вперед („Прошло сто лет...“) и заменяет самого Петра — его изваянием, его идеальным образом. Герой повести — не тот Петр, который задумывал „грозить Шведу“ и звать к себе „в гости

---

[1] Все цитаты, как эта, так предыдущие и последующие, основаны на самостоятельном изучении автором этой статьи рукописей Пушкина.

все флаги“, но „Медный Всадник“, „горделивый истукан“ и прежде всего „кумир“. Именно „кумиром“, т. е. чем-то обожествленным, всего охотнее и называет сам Пушкин памятник Петра. [1]

Во всех сценах повести, где является „Медный Всадник“, изображен он как существо высшее, не знающее себе ничего равного. На своем бронзовом коне он всегда стоит „в вышине“; он один остается спокойным в час всеобщего бедствия, когда кругом „все опустело“, „все побежало“, все „в трепете“. Когда этот Медный Всадник скачет, раздается „тяжелый топот“, подобный „грома грохотанью“, и вся мостовая потрясена этим скаканьем, которому поэт долго выбирал подходящее определение — „тяжеломерное“, „далеко-звонкое“, „тяжело-звонкое“. Говоря об этом кумире, высящемся над огражденною скалою, Пушкин, всегда столь сдержанный, не останавливается перед самыми смелыми эпитетами: это — и „властелин Судьбы“, и „державец полумира“, и (в черновых набросках) „страшный царь“, „мощный царь“, „муж Судьбы“, „владыка полумира“.

Высшей силы это обожествление Петра достигает в тех стихах, где Пушкин, забыв на время своего Евгения, сам задумывается над смыслом подвига, совершенного Петром:

О, мощный властелин Судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте уздой железной
Россию поднял на дыбы?

Образ Петра преувеличен здесь до последних пределов. Это уже не только победитель стихий, это воистину „властелин Судьбы“. Своей „роковой волей“ направляет он жизнь целого народа. Железной уздой удерживает он Россию на краю бездны, в которую она уже готова была рухнуть. [2] И сам

---

[1] Выражение „гигант“ не принадлежит Пушкину; это — поправка Жуковского.

[2] Мы понимаем это место так: Россия, стремительно несясь вперед по неверному пути, готова была рухнуть в бездну. Ее „седок“, Петр, во-время, над самой бездной, поднял ее на дыбы и тем спас. Таким образом, в этих стихах мы видим оправдание Петра и его дела. Другое понимание этих стихов, толкующее мысль Пушкина как упрек Петру, который так поднял на дыбы Россию, что ей осталось „опустить копыта“ только в бездне, — кажется нам произвольным. Отметим кстати, что во всех подлинных рукописях читается „поднял на дыбы“, а не „вздернул на дыбы“ (как до сих пор печаталось и печатается во всех изданиях).

поэт, охваченный ужасом перед этой сверхчеловеческой мощью, не умеет ответить себе, кто же это перед ним.

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
. . . .
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?

Таков первый герой „петербургской повести". Петр, Медный Всадник, полубог. — Пушкин позаботился, чтобы второй герой, „бедный, бедный мой Евгений", был истинною ему противоположностью.

В первоначальном наброске „Медного Всадника" характеристике второго героя было посвящено много места. Как известно, отрывок, выделенный впоследствии в особое целое под заглавием „Родословная моего героя", входил сначала в состав „петербургской повести", и никто другой, как „мой Езерский", превратился позднее в „бедного Евгения". Именно, рассказав, как

из гостей домой
Пришел Евгений молодой,

Пушкин сначала продолжал:

Так будем нашего героя
Мы звать, затем что мой язык
Уж к звуку этому привык.
Начнем ab ovo: мой Евгений
Происходил от поколений,
Чей дерзкий парус средь морей
Был ужасом минувших дней.

Однако потом Пушкин нашел неуместным рассказывать о предках того героя, который, по замыслу повести, должен быть ничтожнейшим из ничтожных, и не только выделил в отдельное произведение все строфы, посвященные его родословной, но даже лишил его „прозвания", т. е. фамилии (в различных набросках герой „петербургской повести" назван то „Иван Езерский" то „Зорин молодой", то „Рулин молодой"). Длинная родословная заменилась немногими словами:

Прозванья нам его не нужно,
Хотя в минувши времена
Оно, быть может, и блистало...

Не довольствуясь тем, Пушкин постарался совершенно обезличить своего героя. В ранних редакциях повести, Евгений — еще довольно живое лицо. Пушкин говорит определенно и подробно и о его житейском положении, и о его душевной жизни, и о его внешнем облике. Вот несколько таких набросков:

Он был чиновник небогатый,
Лицом немного рябоватый.

Он был затейлив, небогат,
Собою белокур...

Он был чиновник очень бедный,
Безродный, круглый сирота.

Чиновник бедный,
Задумчивый, худой и бледный.

Он одевался нерадиво,
Всегда бывал застегнут криво
Его зеленый, узкий фрак.

Как все, он вел себя не строго,
Как все, о деньгах думал много,
И жуковский курил табак,
Как все, носил мундирный фрак.

От всего этого, в окончательной обработке, остались только сведения, что „наш герой“ — „где-то служит“ и что „был он беден“.

Характерно также, что первоначальный герой повести представлялся Пушкину лицом гораздо более значительным, нежели позднейший Евгений. Одно время Пушкин думал даже сделать из него если не поэта, то человека, как-то интересующегося литературой. В черновых набросках читаем:

Мой чиновник
Был сочинитель и любовник.
Как все, он вел себя не строго,
Как мы, писал стихами много.

Вместо этого, в окончательной редакции, Пушкин заставляет Евгения мечтать:

Что мог бы бог ему прибавить
Ума и денег...

Где уже думать о сочинительстве человеку, который сам сознается, что ему недостает ума!

Точно так же первоначальный герой и на социальной лестнице стоял гораздо выше Евгения. Пушкин сначала называл его своим соседом и даже говорил о его „роскошном“ кабинете.

В своем роскошном кабинете,
В то время, Рулин молодой
Сидел задумчиво...

...в то время
Домой приехал мой сосед,
Вошел в свой мирный кабинет. [1]

Все эти черты постепенно изменялись. „Мирный“ кабинет был заменен „скромным“ кабинетом; потом вместо слова „мой сосед“ появилось описательное выражение: „в том доме, где стоял и я“; наконец, жилище своего героя Пушкин стал определять, как „канурка пятого жилья“, „чердак“, „чулан“ или словами: „живет под кровлей“. В одной черновой сохранилась характерная в этом отношении поправка: Пушкин зачеркнул слова „мой сосед“ и написал вместо того „мой чудак“, а следующий стих:

Вошел в свой мирный кабинет,

изменил так:

Вошел и отпер свой чердак.

Пушкин простер свою строгость до того, что лишил всяких индивидуальных черт самый этот „чердак“ или „чулан“. В одной из ранних редакций читаем:

Вздохнув, он осмотрел чулан,
Постелю, пыльный чемодан,
И стол бумагами покрытый,
И шкап со всем его добром;
Нашел в порядке все; потом,
Дымком своей сигары сытый,
Разделся сам и лег в постель,
Под заслуженную шинель.

---

[1] Что касается отрывка, даваемого многими изданиями как вариант стихов „Медного Всадника“:

Тогда, по каменной площадке
Песком усыпанных сеней,
Взбежав по ступеням отлогим
Широкой лестницы своей... и т. д.—

то связь этих стихов с „петербургской повестью“ кажется нам весьма сомнительной.

Ото всех этих сведений в окончательной редакции сохранилось только глухое упоминание:

Живет в Коломне...

да два сухих стиха:

Итак, домой пришед Евгений,
Стряхнул шинель, разделся, лег.

Даже в перебеленной рукописи, представленной на цензуру государю, оставалось еще подробное описание мечтаний Евгения, вводившее читателя в его внутренний мир и в его личную жизнь:

Жениться? Что ж? Зачем же нет?
И в самом деле? Я устрою
Себе смиренный уголок,
И в нем Парашу успокою.
Кровать, два стула, щей горшок,
Да сам большой... чего мне боле?
По воскресеньям летом в поле
С Парашей буду я гулять;
Местечко выпрошу; Параше
Препоручу хозяйство наше
И воспитание ребят...
И станем жить, и так до гроба
Рука с рукой дойдем мы оба,
И внуки нас похоронят.

Уже после просмотра рукописи царем и запрещения ее Пушкин выкинул и это место, неумолимо отымая у своего Евгения все личные особенности, все индивидуальные черты, как уже раньше отнял у него „прозванье".

Таков второй герой „петербургской повести" — ничтожный коломенский чиновник, „бедный Евгений", „гражданин столичный",

Каких встречаете вы тьму,
От них нисколько не отличный
Ни по лицу, ни по уму. [1]

В начале „Вступления" Пушкин не нашел нужным назвать по имени своего первого героя, так как достаточно о нем сказать „Он", чтобы стало ясно, о ком речь. Введя в дей-

---

[1] В такой редакции эти стихи входят в одну из рукописей „Медного Всадника".

ствие своего второго героя, Пушкин также не назвал его, находя, что „прозванья нам его не нужно". Изо всего, что сказано в повести о Петре Великом, нельзя составить определенного облика: все расплывается во что-то громадное, безмерное, „ужасное". Нет облика и у „бедного" Евгения, который теряется в серой, безразличной массе ему подобных, „граждан столичных". Приемы изображения того и другого, — покорителя стихий и коломенского чиновника, — сближаются между собою, потому что оба они — олицетворения двух крайностей: высшей человеческой мощи и предельного человеческого ничтожества.

3

„Вступление" повести изображает могущество самодержавия, торжествующего над стихиями, и заканчивается гимном ему:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия!

Две части повести изображают два мятежа против самовластия: мятеж стихий и мятеж человека.

Нева, когда-то порабощенная, „взятая в плен" Петром, не забыла своей „старинной вражды" и с „тщетной злобою" восстает на поработителя. „Побежденная стихия" пытается сокрушить свои гранитные оковы и идет приступом на „стройные громады дворцов и башен", возникших по манию самодержавного Петра.

Описывая наводнение, Пушкин сравнивает его то с военными действиями, то с нападением разбойников:

Осада! приступ! Злые волны,
Как воры, лезут в окна...

———

Так злодей,
С свирепой шайкою своей,
В село ворвавшись, ловит, режет,
Крушит и грабит; вопли, скрежет,
Насилье, брань, тревога, вой!..

На минуту кажется, что „побежденная стихия" торжествует, что за нее сама Судьба

Народ
Зрит божий гнев и казни ждет.
Увы! все гибнет...

Даже „покойный царь“, преемник оного покорителя стихий, приходит в смятение и готов признать себя побежденным:

На балкон,
Печален, смутен, вышел он
И молвил: „С божией стихией
Царям не совладать“...

Однако среди всеобщего смятения есть Один, кто остается спокоен и неколебим. Это Медный Всадник, державец полумира, чудотворный строитель этого города. Евгений, верхом на мраморном льве, вперяет „отчаянные взоры“ в ту даль, где „словно горы“, „из возмущенной глубины“, встают страшные волны.—

И обращен к нему спиною,
В неколебимой вышине,
Над возмущенною Невою,
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне.

В первоначальном наброске этого места у Пушкина было:

И прямо перед ним из вод
Возникнул медною главою
Кумир на бронзовом коне,
Неве мятежной [1] в тишине
Грозя недвижною рукою...

Но Пушкин изменил эти стихи. Медный Всадник презирает „тщетную злобу“ финских волн. Он не снисходит до того, чтобы грозить „мятежной Неве“ своей простертою рукою.

Это первое столкновение бедного Евгения и Медного Всадника. Случай сделал так, что они остались наедине, двое на опустелой площади, над водой, „завоевавшей все вокруг“,— один на бронзовом коне, другой на звере каменном. Медный Всадник с презрением „обращен спиною“ к ничтожному человечку, к одному из бесчисленных своих подданных, не видит, не замечает его. Евгений, хотя его отчаянные взоры и наведены недвижно „на край один“, не может не видеть кумира, возникшего из вод „прямо перед ним“.

Медный Всадник оказывается прав в своем презрении к „тщетной злобе“ стихии. То было просто „наглое буйство“, разбойничье нападение.

---

[1] Вариант: „безумной“.

. . . насытясь разрушеньем
И *наглым буйством* утомясь
Нева обратно повлеклась,
Своим любуясь возмущеньем
И покидая с небреженьем
Свою добычу...
(Так) грабежом отягощенны,
Боясь погони, утомленны,
Спешат *разбойники* домой,
Добычу по пути роняя.

Всего через день уже исчезли следы недавнего мятежа:

Утра луч
Из-за усталых, бледных туч
Блеснул над тихою столицей,
И не нашел уже следов
Беды вчерашней...
В порядок прежний все вошло.

Но мятеж стихий вызывает другой мятеж: человеческой души. Смятенный ум Евгения не переносит „ужасных потрясений", пережитых им ужасов наводнения и гибели его близких. Он сходит с ума, становится чужд свету, живет, не замечая ничего вокруг, в мире своих дум, где постоянно раздается „мятежный шум Невы и ветров". Хотя Пушкин и называет теперь Евгения „несчастным", но все же дает понять, что безумие как-то возвысило, облагородило его. В большинстве редакций повести Пушкин говорит о сумасшедшем Евгении —

Он оглушен
Был *чудной* внутренней тревогой. [1]

И вообще во всех стихах, посвященных „безумному" Евгению, есть особая задушевность, начиная с восклицания:

Но бедный, бедный мой Евгений [2]

Проходит год, наступает такая же ненастная осенняя ночь, какая была перед наводнением, раздается кругом тот же „мятяжный шум Невы и ветров", который всечасно звучит в ду-

---

[1] Так читаются эти стихи и в беловой рукописи, представленной на просмотр государю.

[2] В один год с „Медным Всадником" написаны стихи „Не дай мне бог сойти с ума", где Пушкин признается, что и сам „был бы рад" расстаться с разумом своим.

мах Евгения. Под влиянием этого повторения безумец с особой „живостью“ вспоминает все пережитое и тот час, когда он оставался „на площади Петровой“ наедине с грозным кумиром. Это воспоминание приводит его на ту же площадь; он видит и каменного льва, на котором когда-то сидел верхом, и те же столбы большого нового дома и „над огражденною скалою“

Кумир на бронзовом коне.

„Прояснились в нем страшно мысли“, говорит Пушкин. Слово „страшно“ дает понять, что это „прояснение“ не столько возврат к здравому сознанию, сколько некоторое прозрение.[1] Евгений в „кумире“ внезапно признает виновника своих несчастий,

Того, чьей волей роковой
Над морем город основался.

Петр, спасая Россию, подымая ее на дыбы над бездной, ведя ее своей „волей роковой по им избранному пути, основал город „над морем“, поставил башни и дворцы в топи болот. Через это и погибло все счастье, вся жизнь Евгения, и он влачит свой несчастный век получеловеком, полузверем. А „горделивый истукан“ попрежнему стоит, как кумир, в темной вышине. Тогда в душе безумца рождается мятеж против насилия чужой воли над судьбой его жизни. „Как обуянный силой черной“, он припадает к решетке, и стиснув зубы, злобно шепчет свою угрозу державцу полумира:

„Добро, строитель чудотворный!
„Ужо тебе!“

Пушкин не раскрывает подробнее угрозы Евгения. Мы так и не знаем, что именно хочет сказать безумец своим „Ужо тебе!“ Значит ли это, что „малые“, „ничтожные“ сумеют „ужо“ отомстить за свое порабощение, унижение „героем“? Или что безгласная, безвольная Россия подымет „ужо“ руку на своих властителей, тяжко заставляющих испытывать свою роковую

---

[1] „Страшно прояснились“ — в окончательной редакции; в более ранних редакциях: „странно прояснились“, что еще усиливает даваемый нами этому месту смысл.

волю? Ответа нет,[1] и самой неопределенностью своих выражений Пушкин как бы говорит, что точный смысл упрека неважен. Важно то, что малый и ничтожный, тот, кто недавно сознавался смиренно, что „мог бы бог ему прибавить ума“, чьи мечты не шли дальше скромного пожелания: „местечко выпрошу“, внезапно почувствовал себя равным Медному Всаднику, нашел в себе силы и смелость грозить „державцу полумира“.

Характерны выражения, какими описывает Пушкин состояние Евгения в эту минуту:

Чело
К решетке хладной прилегло,
Глаза подернулись туманом,
По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь...

Торжественность тона, обилие славянизмом („чело“, „хладной“, „пламень“) показывают, что „черная сила“, которой обуян Евгений, заставляет относиться к нему иначе, чем раньше. Это уже не „наш герой“, который „живет в Коломне, где-то служит“; это соперник „грозного царя“, о котором должно говорить тем же языком, как и о Петре.

И „кумир“, оставшийся стоять недвижно над возмущенною Невою, „в неколебимой вышине“, не может с тем же презрением отнестись к угрозам „бедного безумца“. Лицо грозного

---

[1] Как известно, „Медный Всадник“ был напечатан впервые не в том виде, как он написан Пушкиным. Это подало повод к легенде, будто Пушкин вложил в уста Евгения перед „горделивым истуканом“ какой-то особо резкий монолог, который не может появиться в русской печати. Кн. П. П. Вяземский в своей брошюре „Пушкин по документам Остафьевского архива“ сообщил как факт, будто в чтении повести самим Пушкиным потрясающее впечатление производил монолог обезумевшего чиновника перед памятником Петра, заключавший в себе около тридцати стихов, в которых „слишком энергически звучала ненависть к европейской цивилизации“. „Я помню, — продолжал кн. П. П. Вяземский, — впечатление, произведенное им на одного из слушателей А. О. Россетти, и мне как будто помнится, он уверял меня, что снимет копию для будущего времени“. Сообщение кн. П. П. Вяземского должно признать совершенно вздорным. В рукописях Пушкина нигде не сохранилось ничего, кроме тех слов, которые читаются теперь в тексте повести. Самое резкое выражение, какое вложил Пушкин в уста своего героя, это — „Ужо тебе!“ или „Уже тебе!“, согласно с правописанием подлинника. Кроме того, „ненависть к европейской цивилизации“ вовсе не вяжется со всем ходом рассказа и с основной идеей повести.

царя возгорается гневом; он покидает свое гранитное подножие и „с тяжелым топотом“ гонится за бедным Евгением. Медный Всадник преследует безумца, чтобы ужасом своей погони, своего „тяжело-звонкого скаканья“ заставить его смириться, забыть все, что мелькнуло в его уме в тот час, когда „прояснились в нем страшно мысли“.

И во всю ночь, безумец бедный
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.

Медный Всадник достигает своей цели: Евгений смиряется. Второй мятеж побежден, как и первый. Как после буйства Невы, „в порядок прежний все вошло“. Евгений снова стал ничтожнейшим из ничтожных, и весною его труп, как труп бродяги, рыбаки похоронили на пустынном острову, „ради бога“.

4

В первой юности Пушкин примыкал к либеральному политическому движению своей эпохи. Он был в дружеских отношениях со многими декабристами. „Возмутительные“ (по тогдашней терминологии) стихи были одной из главных причин его ссылки на юг.

В сущности, политические идеалы Пушкина всегда были умеренны. В самых смелых своих стихотворениях он повторял неизменно:

Владыки, вам венец и трон
Дает закон, а не природа!

В таких стихотворениях, как „Вольность“, „Кинжал“, „Андрей Шенье“, Пушкин раздает самые нелестные эпитеты „бесславным ударам“, „преступной секире“, „исчадью мятежа“ (Марат), „ареопагу остервенелому“ (революционный трибунал 1794 г.). Но все-таки в ту эпоху, под влиянием общего брожения, он еще готов был воспевать „последнего судию позора и обиды, карающий кинжал“ и верить, что над „площадью мятежной“ может взойти

...день великий, неизбежный
Свободы яркий день...

Однако в середине 20-х годов, еще до события 14 декабря, в политических воззрениях Пушкина совершился определенный переворот. Он разочаровался в своих революционных идеалах. На вопрос о „свободе“ он начал смотреть не столько с политической, сколько с философской точки зрения. Он постепенно пришел к убеждению, что „свобода“ не может быть достигнута насильственным изменением политического строя, но будет следствием духовного воспитания человечества.[1]

Эти взгляды и положены в основу „Медного Всадника“.

Пушкин выбрал своим героем самого мощного из всех самодержцев, какие когда-либо восставали на земле. Это — исполин-чудотворец, полубог, повелевающий стихиями. Стихийная революция не страшит его, он ее презирает. Но когда восстает на него свободный дух единичного человека, „державец полумира“ приходит в смятение. Он покидает свою „огражденную скалу“ и всю ночь преследует безумца, только бы своим тяжелым топотом заглушить в нем мятеж души.

„Медный всадник“, действительно, ответ Пушкина на упреки Мицкевича в измене „вольнолюбивым“ идеалам юности. „Да, — как бы говорит Пушкин, — я не верю больше в борьбу с деспотизмом силами стихийного мятежа: я вижу всю его бесплодность. Но я не изменил высоким идеалам свободы. Я попрежнему уверен, что не вечен „кумир с медною главою“, как ни ужасен он в окрестной мгле, как ни вознесен он „в неколебимой вышине“. Свобода возникнет в глубинах человеческого духа, и „огражденная скала“ должна будет опустеть.

II

ВОЗНИКНОВЕНИЕ И СОСТАВ ПОВЕСТИ

1

Анненков предполагает, что „Медный Всадник“ составлял вторую половину большой поэмы, задуманной Пушкиным ранее 1833 года и им не конченной. Отрывок из первой половины этой поэмы Анненков видит в „Родословной моего героя“. Однако у нас нет оснований принять такое предположение.

---

[1] Эволюция политических воззрений Пушкина, схематически намеченная нами, более подробно прослежена в статье Александра Слонимского — „Пушкин и декабрьское движение“ (т. II, стр. 503).

Ни в бумагах Пушкина, ни в его письмах до 1833 года нет никаких указаний на задуманную им большую поэму, в которую „Медный Всадник“ входил бы как часть. Достаточно веские доводы позволяют думать, что к работе над „Медным Всадником“ толкнули Пушкина сатиры Мицкевича, с которыми мог он познакомиться не раньше конца 1832 года.[1] Если и существовал у Пушкина раньше 1833 года замысел поэмы, имевшей что-то общее с „Медным Всадником“, то только в самых общих чертах. Так, в одном из набросков „Вступления“ Пушкин говорит, что мысль описать петербургское наводнение 1824 года явилась у него под впечатлением первых рассказов об нем. Пушкин даже намекает, что видел в этом как бы свой долг, — долг поэта перед „печальными сердцами“ своих современников:

Была ужасная пора,
Об ней начну повествованье.
Давно, когда я в первый раз
Услышал грустное преданье,
Сердца печальные, для вас
Тогда же дал я обещанье
Стихам поверить свой рассказ.

Что касается „Родословной моего героя“, то свидетельство рукописей не оставляет сомнения в ее происхождении. Это — часть „Медного Всадника“, выделенная из его состава и обработанная как отдельное целое. В первоначальных набросках „Родословная моего героя“ была именно родословной позднейшего „бедного Евгения“, но Пушкин скоро убедился, что эти строфы нарушают стройность повести, и исключил их. Позднее он сделал из них самостоятельное произведение, дающее родословную н е к о т о р о г о героя, не героя той или иной повести, но „героя“ вообще. Кроме того, „Медный Всадник“ — создание настолько законченное, его идея настолько полно выражена, что никак нельзя считать „петербургскую повесть“ частью какого-то более обширного целого.

Написан „Медный Всадник“ в Болдине, где Пушкин после поездки на Урал провел около полутора месяцев, с 1 октября 1833 года по середину ноября. Под одним из первых набросков повести есть помета: „6 октября“; под первым списком

[1] См. предыдущую статью.

всей повести: — „30 октября“. Таким образом все создание повести заняло меньше месяца.

Можно, однако, не без вероятности допустить, что мысль написать „Медного Всадника“ возникла у Пушкина раньше его приезда в Болдино. Вероятно, и некоторые наброски уже были сделаны в Петербурге, — например те, которые написаны не в тетрадях, а на отдельных листах (таков отрывок „Над Петербургом омраченным“). У нас есть свидетельство, что по пути на Урал Пушкин думал о наводнении 1824 года. По поводу сильного западного ветра, застигшего его в дороге, он писал жене (21 августа): „Что было с вами, петербургскими жителями? Не было ли у вас нового наводнения? что, если и это я прогулял? досадно было бы“.

Из Болдина Пушкин почти никому, кроме своей жены, не писал. С женой же о своих стихах он говорил только как о доходной статье и притом непременно тоном шутки. Поэтому из болдинских писем Пушкина мы ничего не узнаем о ходе его работы над „петербургской повестью“. 11 октября он сообщал: „Я пишу, я в хлопотах“. 21 октября: „Я работаю лениво, через пень колоду валю. Начал многое, но ни к чему нет охоты; бог знает, что со мной делается. Старам стала и умом плохам“. 30 октября: „Недавно расписался и уже написал пропасть“. 6 ноября: „Я привезу тебе слишком много, но не разглашай этого, а то альманашники заедят меня“. Самое заглавие „Медного Всадника“ здесь не названо, и общий тон шутки не позволяет отнестись с доверием к признанию Пушкина, будто во время работы над повестью у него „ни к чему не было охоты“.

Обращаясь к рукописям, мы видим, что повесть стоила Пушкину громадного труда. Каждый ее отрывок, каждый ее стих, прежде чем облечься в свою окончательную форму, являлся в нескольких — иногда до десяти — видоизменениях. Из первоначальных черновых набросков, где еще недостает многих связующих частей, Пушкиным, в особой тетради, был сделан первый свод всей повести. Этот свод, помеченный „30 октября“, является второй редакцией повести, так как в нем многое изменено, сравнительно с первыми набросками. Этот список покрыт новыми поправками, дающими третью редакцию. Она дошла до нас также в собственноручном пушкинском списке, сделанном для представления повести государю.

Наконец, уже в этом беловом списке (и притом после запрещения повести „высочайшей цензурой") Пушкиным тоже сделан ряд изменений, целые отрывки выкинуты, многие выражения и целые стихи заменены другими и т. д. Таким образом, ныне печатаемый текст надо считать четвертой редакцией повести.

Чтобы дать понятие о работе, затраченной Пушкиным на „Медного Всадника", достаточно сказать, что начало первой части известно нам в шести, вполне обработанных, редакциях. Уже одна из первых кажется настолько законченным созданием, что почти заставляет жалеть о строгости „взыскательного" художника, опустившего из нее многие черты:

Над Петербургом омраченным
Осенний ветер тучи гнал.
Нева, в теченьи возмущенном,
Шумя, неслась. Угрюмый вал,
Как бы проситель беспокойный,
Плескал в гранит ограды стройной
Широких невских берегов.
Среди бегущих облаков
Луны совсем не видно было.
Огни светилися в домах,
На улице взвивался прах
И буйный вихорь выл уныло,
Клубя подол сирен ночных
И заглушая часовых.

2

Фабула „Медного Всадника" принадлежит Пушкину, но отдельные эпизоды и картины повести созданы не без постороннего влияния.

Мысль первых стихов „Вступления" заимствована из статьи Батюшкова „Прогулка в Академию художеств" (1814). „Воображение мое, — пишет Батюшков, — представило мне Петра, который в первый раз обозревал берега дикой Невы, ныне столь прекрасные... Великая мысль родилась в уме великого человека. Здесь будет город, сказал он, чудо света. Сюда призову все художества, все искусства. Здесь художества, искусства, гражданские установления и законы победят самую природу. Сказал — и Петербург возник из дикого болота". Стихи „Вступления" повторяют некоторые выражения этого места почти буквально.

Перед началом описания Петербурга Пушкин сам делает примечание: „См. стихи кн. Вяземского к графине З—ой“. В этом стихотворении кн. Вяземского („Разговор 7 апреля 1832 года“), действительно, находим несколько строф, напоминающих описание Пушкина:

Я Петербург люблю с его красою стройной,
С блестящим поясом роскошных островов,
С прозрачной ночью — дня соперницей беззнойной,
И с свежей зеленью младых его садов... и т. д.

Кроме того, на описании Пушкина сказалось влияние двух сатир Мицкевича: „Przedmiescia stolica“ и „Petersburg“. Проф. Третьяк[1] доказал, что Пушкин почти шаг за шагом следует за картинами польского поэта, отвечая на его укоры апологией северной столицы. Так, например, Мицкевич смеется над тем, что петербургские дома стоят за железными решотками; Пушкин возражает:

(Люблю)
Твоих оград узор чугунный.

Мицкевич осуждает суровость климата Петербурга; Пушкин отвечает:

Люблю зимы твоей жестокой
Недвижный воздух и мороз.

Мицкевич презрительно отзывается о северных женщинах, белых, как снег, румяных, как раки; Пушкин славит —

Девичьи лица ярче роз
и т. д.

Есть аналогия между изображением „кумира“ в „Медном Всаднике“ и описанием той же статуи в сатире Мицкевича „Pomnik Piotra Wielkiego“.

Образ оживленной статуи мог быть внушен Пушкину рассказом М. Ю. Вьельгорского о некоем чудесном сне. В 1812 году государь, опасаясь неприятельского нашествия, предполагал увезти из Петербурга памятник Петра, но его остановил кн. А. Й. Голицин, сообщив, что недавно один майор видел дивный сон: будто Медный Всадник скачет по улицам Петер-

---

[1] См. предыдущую статью. Мы и здесь пользуемся изложением г. С. Браиловского.

бурга, подъезжает ко дворцу и говорит государю: „Молодой человек! До чего ты довел мою Россию! Но покамест я на месте, моему городу нечего опасаться". Впрочем, тот же образ мог быть подсказан и эпизодом со статуей командора в „Дон Жуане".

Описание наводнения 1824 года составлено Пушкиным по показаниям очевидцев, так как сам он его не видел. Он был тогда в ссылке, в Михайловском.[1] Белинский писал: „Картина наводнения написана у Пушкина красками, которые ценою жизни готов бы был купить поэт прошлого века, помешавшийся на мысли написать эпическую поэму Потоп... Тут не знаешь, чему больше дивиться, громадной ли грандиозности описания или его почти прозаической простоте, что вместе взятое доходит до величайшей поэзии". Однако сам Пушкин заявил в предисловии, что „подробности наводнения заимствованы из тогдашних журналов", и прибавил: любопытные могут справиться с известием, составленным В. Н. Берхом".

Справляясь с книгой Берха („Подробное историческое известие о всех наводнениях, бывших в С.-Петербурге"), приходится признать, что описание Пушкина, при всей его яркости, действительно „заимствовано". Вот, например, что рассказывает Берх: „Дождь и проницательный холодный ветер с самого утра наполняли воздух сыростью... С рассветом... толпы любопытных устремились на берега Невы, которая высоко воздымалась пенистыми волнами и с ужасным шумом и брызгами разбивала их о гранитные берега. Необозримое пространство вод казалось кипящею пучиною... Белая пена клубилась над водными громадами, которые, беспрестанно увеличиваясь, наконец, яростно устремились на берег... Люди спасались, как могли". И далее: „Нева, встретив препятствие в своем течении, возросла в берегах своих, наполнила каналы и через подземные трубы хлынула в виде фонтанов на улицы. В одно мгновение вода полилась через края набережных".

---

[1] Получив первые известия о бедствии, Пушкин сначала отнесся к нему полушутливо и в письме к брату допустил даже по поводу наводнения остроту довольно сомнительного достоинства. Однако, узнав ближе обстоятельства дела, совершенно переменил суждение и, в другом письме к брату писал: „Этот потоп с ума мне не йдет: он вовсе не так забавен, как с первого взгляда кажется. Если тебе вздумается помочь какому-нибудь нещастному, помогай из онегинских денег, но прошу без всякого шума".

Все основные черты этого описания повторены Пушкиным, частью в окончательной редакции повести, частью в черновых набросках.

...дождь унылой
В окно стучал, и ветер выл.

По утру над ее брегами
Теснился толпами народ.
Любуясь брызгами, горами
И пеной разъяренных вод.

Нева бродила, свирепела,
Приподымалась и кипела,
Котлом клокоча и клубясь.

Нева всю ночь
Рвалася к морю, против бури
И спорить стало ей не в мочь!
И вот от их[1] свирепой дури
Пошла клокоча и клубясь.
И вдруг, как тигр остервенясь,
Через железную ограду
Волнами хлынула по граду.

Перед нею
Все побежало, все вокруг
Вдруг опустело... Воды вдруг
Втекли в подземные подвалы;
К решоткам хлынули каналы.

Перед Невою
Народ бежал. Навстречу ей
Каналы хлынули; из труб
Фонтаны брызнули.

В первоначальных вариантах описания воспроизвел Пушкин в стихах и ходивший по городу анекдот о гр. В. В. Толстом, позднее рассказанный кн. П. А. Вяземским.

---

[1] Не совсем понятно, к чему относится слово „их", как здесь, так и в соответственном месте окончательной редакции:

...Рвалась к морю против бури,
Не одолев их мощной бури,

Вероятно, Пушкин имел в виду „море" и „бурю", или „ветры", о которых сказано дальше:

Но силой ветров от залива
Перегражденная Нева...

Кстати, во всех изданиях до сих пор печаталось „ветра" вместо „ветров" (как читается во всех рукописях).

Во всяком случае Пушкин вполне имел право сказать в одном из своих примечаний, сравнивая свое описание наводнения с описанием Мицкевича (у которого изображен вечер перед наводнением): „наше описание верне е“...

3

По числу стихов „Медный Всадник“ — одна из наиболее коротких поэм Пушкина. В нем в окончательной редакции всего 464 стиха, тогда как в „Цыганах“ — 537, в „Полтаве“ — около 1500 и даже в „Бахчисарайском фонтане“ — около 600. Между тем замысел „Медного Всадника“ чрезвычайно широк, едва ли не шире, чем во всех других поэмах Пушкина. На протяжении менее чем 500 стихов Пушкин сумел уместить и думы Петра „на берегу варяжских волн“, и картину Петербурга в начале XIX века, и описание наводнения 1824 года, и историю любви и безумия бедного Евгения, и свои раздумья над делом Петра. Пушкин нашел возможным даже позволить себе, как роскошь, несколько шуток, например упоминание о графе Хвостове.

Язык повести крайне разнообразен. В тех же частях, где изображается жизнь и думы чиновника, он прост, почти прозаичен, охотно допускает разговорные выражения („жизнь куда легка“, „препоручу хозяйство“, „сам большой“ и т. п.). Напротив, там, где говорится о судьбах России, язык совершенно меняется, предпочитает славянские формы слов, избегает выражений повседневных, как, например:

Прошло сто лет — и юный град,
Полнощных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат
Вознесся пышно, горделиво.

Однако усеченных прилагательных Пушкин явно избегает, и во всей повести их всего три: „вешни дни“, „минувши времена“, „сонны очи“.

Своеобразную особенность стиха „Медного Всадника“ сосоставляет обилие цезур. Ни в одной из своих поэм, писанных четырехстопным ямбом, не позволял себе Пушкин так часто, как в „Медном Всаднике“, остановки по смыслу внутри стиха. Повидимому, в „Медном Всаднике“ он сознательно стремился к тому, чтобы логические деления не совпадали с деле-

ниями метрическими, создав этим впечатление крайней непринужденности речи. Особенно много таких примеров в стихах, рассказывающих о Евгении, например:

Сидел недвижный, страшно бедный
Евгений. Он страшился бедный
Не за себя.

Евгений за своим добром
Не приходил. Он скоро свету
Стал чужд. Весь день бродил пешком,
А спал на пристани.

Раз он спал
У Невской пристани. Дни лета
Клонились к осени. Дышал
Ненастный ветер.

Замечательно, что почти все новые отделы повести (как бы ее отдельные главы) начинаются с полустиха. В общем приблизительно в трети стихов „Медного Всадника“ в средине стиха стоит точка, и более чем в половине внутри стиха есть логическая остановка речи.

В употреблении рифм в „Медном Всаднике“ Пушкин остался верен своему правилу, высказанному им в „Домике в Коломне“:

Мне рифмы нужны, все готов сберечь я.

В „Медном Всаднике“ множество рифм самых обыкновенных (ночи — очи, конь — огонь и т. д.), еще больше глагольных (сел — глядел, злились — носились, узнал — играл и т. д.), но есть и несколько „редких“ (солнца — чухонца, режет — скрежет) и целый ряд „богатых“ (живые — сторожевые, пени — ступени, завывая — подмывая, главой — роковой и т. д.). Как и в других стихотворениях, Пушкин по произношению свободно рифмует прилагательные на *ый* с наречиями на *о* (беззаботный — охотно).

По звуковой изобразительности стих „Медного Всадника“ знает мало соперников. Кажется ни в одном из своих созданий не пользовался Пушкин так часто, как в „петербургской повести“, всеми средствами аллитерации, игры гласными и согласными и т. п. Примером их может служить четверостишие:

И блеск, и шум, и *говор балов*,
А в час пирушки холостой
Ши*пен*ье *пен*истых *б*окалов
И *п*унша *п*ламень голубой.

Но верха изобразительности достигает стих „Медного Всадника“ в сцене преследования бедного Евгения. Повторением одних и тех же рифм, повторением несколько раз начальной буквы в стоящих рядом словах и упорным повторением звуков *к*, *г* и *х* — дает Пушкин живое впечатление „тяжело-звонкого скаканья“, эхо которого звучит по пустой площади, как грохотанье грома.

И он *по площади пустой*
Бежит и слышит за соб*ой*
Как будто *г*рома *грох*отанье,
Тяжело-звон*к*ое с*ка*канье
*П*о *п*отрясенной мостов*ой*.
И, озарен луною *бледной*,
Простерши руку в вышине,
За *ним несется Всадник Медный*
На звон*ко-ска*чущем *к*оне;
И во всю ночь *б*езумец *бедный*
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду *Всадник Медный*
С *тяжелым топотом скакал*.

Однако в повести заметны и следы некоторой торопливости в обработке формы. Три стиха остались вовсе без рифмы, а именно:

На город кинулась. Пред нею...

—

И не нашел уже следов...

—

А спал на пристани. Питался...

В первоначальных редакциях первый и последний из этих стихов имеют свою рифму:

Всей тяжкой силою своею
Пошла на приступ. Перед нею
Народ бежал и скрылся вдруг

—

А спал на пристани. Питался
Из окон брошенным куском;
Уже почти не раздевался,
И платье ветхое на нем
Рвалось и тлело...

4

Как известно, в 1826 году государь выразил желание лично быть цензором Пушкина. Все свои новые произведения, до их напечатания, Пушкин должен был представлять, через Бенкендорфа, в эту „высочайшую цензуру“.

6 декабря 1833 года, вскоре по возвращении из Болдина, Пушкин обратился с письмом к Бенкендорфу, прося позволения представить его сиятельству „стихотворение“, которое желал бы напечатать. Надо полагать, что то был „Медный Всадник“. 12 декабря рукопись „Медного Всадника“ была уже возвращена Пушкину. „Высочайшая цензура“ нашла в повести целый ряд предосудительных мест.

Мы не знаем, как отнесся к запрещению повести сам Пушкин. Последние годы своей жизни он провел в строгом духовном одиночестве и, повидимому, никого не посвящал в свою внутреннюю жизнь. В своих письмах он сделался крайне сдержан и уже не позволял себе той увлекательной болтовни обо всем, что его интересует, которая составляет главную прелесть его писем из Михайловского. Даже в записях своего дневника, который он вел последние годы жизни, Пушкин был очень осторожен и не допускал ни одного лишнего слова.

В этом дневнике под 14 декабря записано: „11-го получено мною приглашение от Бенкендорфа явиться к нему на другой день утром. Я приехал. Мне возвращают Медный Всадник с замечаниями государя. Слово кумир не пропущено высочайшей цензурою; стихи:

И перед младшею столицей
Померкла старая Москва,
Как перед новою царицей
Порфироносная вдова—

вымараны. На многих местах поставлен—?—. Все это делает мне большую разницу. Я принужден был переменить условие со Смирдиным“.

Ничего больше не узнаем мы и из писем Пушкина. В декабре 1833 года он писал Нащокину: „Здесь имел я неприятности денежные: я сговорился было со Смирдиным и принужден был уничтожить договор, потому что Медного Всадника цензура не пропустила. Это мне убыток“. Ему же Пушкин повторял в другом, позднейшем письме: „Медный Всадник не

пропущен,—убытки и неприятности". Погодину, в ответ на его вопрос, Пушкин сообщил кратко: „Вы спрашиваете о Медном Всаднике, о Пугачеве и о Петре. Первый не будет напечатан".

Из этих сухих сообщений можно заключить только то, что Пушкин хотел напечатать „петербургскую повесть" (значит, считал ее законченной, обработанной) и что он познакомил с ней своих друзей.

Сам Пушкин верил, что его рукописи рассматриваются непосредственно государем. Он полагал, что и рукопись „Медного Всадника" возвращена ему „с замечаниями государя". Но в настоящее время достаточно выяснено, что рукописи Пушкина рассматривались в канцелярии Бенкендорфа, и что государь только повторял, иногда сохраняя все полемические выпады, критические замечания этой канцелярии. Внутренний смысл „Медного Всадника", конечно, этой цензурой понят не был, но целый ряд отдельных выражений показался ей недопустимым.

До нас дошла, повидимому, та самая рукопись, которая была представлена на рассмотрение государю (Пушкин пишет: „мне возвращен Медный Всадник..."). В этой рукописи стихи о „померкшей Москве", о которых Пушкин говорит в дневнике, зачеркнуты карандашом и сбоку отмечены знаком NB. Знак вопроса поставлен против тех стихов, где впервые появляется Медный Всадник.

Над возмущенною Невою
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне.

Во второй части знак вопроса поставлен против повторения этих стихов:

Кумир с простертою рукою
Сидел на бронзовом коне.

Далее отмечены и подчеркнуты три последних стиха в четверостишии:

Кто неподвижно возвышался
Во мраке медною главой,
Того, чьей волей роковой
'Над,' морем город основался.

Еще далее отмечены стихи:

О, мощный властелин Судьбы,
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной,
Россию поднял на дыбы?

Наконец, подчеркнуты выражения „горделивый истукан“ и „строитель чудотворный“ и отчеркнуты все стихи, начиная со слов безумца, обращенных к „кумиру“, до конца страницы.

В другой рукописи, списке, сделанном писарской рукой, сохранились следы поправок Пушкина, начатых, видимо, с целью смягчить указанные ему выражения. Слово „кумир“ Пушкин заменил словом „седок“ и в четверостишии о „померкшей Москве“ восстановил первоначальный вариант второго стиха („Главой склонилася Москва“). Однако до конца Пушкин своих поправок не довел и предпочел отказаться от печатания повести. „Поэма Пушкина о наводнении превосходна, но исчеркана (т. е. исчеркана цензурою), и потому не печатается“,— писал кн. П. Вяземский А. И. Тургеневу.

При жизни Пушкина из „Медного Всадника“ был напечатан только отрывок „Вступления“ под заглавием „Петербург“. По смерти Пушкина повесть была напечатана с поправками Жуковского, посвоему смягчившего все спорные места. Долгое время Россия знала одно из значительнейших созданий Пушкина только в искаженном виде. Исправление текста по подлинным рукописям Пушкина, начатое Анненковым, продолжалось до последнего времени. Подлинное чтение стихов о „кумире“ восстановлено только в издании П. Морозова 1904 года. Однако некоторые стихи только в настоящем издании впервые появляются в том виде, как их написал Пушкин.

1909.

НЕОКОНЧЕННЫЕ ПОВЕСТИ ИЗ РУССКОЙ ЖИЗНИ

Пушкин при жизни напечатал десять повестей в прозе: пять „Повестей Белкина“, „Пиковую даму“, „Историю села Горюхина“, „Кирджали“, „Дубровского“, „Капитанскую дочку“. Но одновременно с ними был им задуман и начат целый ряд других, от которых сохранились черновые наброски и планы. Не считая „Арапа Петра Великого“ и „Египетских ночей“, двух замыслов, принявших более или менее отчетливые очертания, мы знаем еще об одиннадцати повестях Пушкина, оставшихся, так сказать, в зародыше. [1] А от скольких других, тоже задуманных и, может быть, тоже начатых, не дошло до нас никаких следов!

Нет сомнения, что каждое из этих неосуществленных созданий Пушкина было им столь же любовно лелеяно, как и его

[1] 1) „Наденька“ (1819 г.); 2) „Участь моя решена“ (1830—1831 гг.); 3) Отрывки из романа в письмах (1831 г.); 4) „В одно из первых чисел апреля“ (1831 г.); 5) „В 179* году возвращался я в Лифляндию“ (1831 г.); 6) „Гости съезжались на дачу графини Л.*“ (1831 г.); 7) „Рославлев“ (1831 г.); 8) „В Коломне на углу“ (1832 г.); 9) „Марья Шонинг“ (1832 г.); 10) „Русский Пелам“ (1835 г.). 11) „Цесарь путешествовал“ (1835 г.). К этому списку можно прибавить 12) не дошедший до нас юношеский роман „Цыган“ (см. т. I, стр. 68 и 13—14), два названных выше отрывка: „Арап Петра Великого“ (1827 г.) и „Египетские ночи“ (1835 г.). Что касается двух других отрывков, присоединенных сюда некоторыми издателями: „4 мая 18** произведен я в офицеры“ (по Анненкову) (1825 г.) и „Года четыре тому назад“ (1834 г.), то первый из них, повидимому—первоначальный набросок „Станционного смотрителя“, а второй—„Пиковой дамы“. Еще меньше оснований причислять к неоконченным повестям Пушкина—начатую им обработку записок П. В. Нащокина. Добавим, что в музее А. Ф. Онегина хранятся еще два прозаических наброска Пушкина (по описанию Б. Л. Модзалевского №№ 26 и 35), которые, повидимому, являются вариантами указанных выше, и написанный пофранцузски план неизвестного нам произведения (№ 30), может быть, повести.

другие, более счастливые замыслы. На основании сохранившихся „программ“ и „планов“ поэм и повестей Пушкина мы знаем, как подробно и основательно обдумывал он все свои произведения, прежде чем приступал к их словесной обработке. Мы вправе заключить по аналогии, что и те повести, от которых дошли до нас лишь отрывочные страницы и разрозненные главы, самому Пушкину представлялись хотя бы и „сквозь магический кристалл“, но во вполне законченных формах. Там, где мы порою затрудняемся уловить даже основную идею рассказа, для Пушкина был целый мир, полный разнообразных событий и населенный толпою людей, которым лишь та или другая случайность не дала воплотиться в художественных образах.

Всматриваясь в эти бледные тени, в эти слабо очерченные фигуры, в эти бегло намеченные события, еще раз изумляешься неисчерпаемой творческой мощи Пушкина и еще раз понимаешь, как много мы потеряли с ним. Если бы все задуманные Пушкиным повести были написаны, русская литература обогатилась бы целым рядом живых лиц, ярко представляющих нашу действительность и наше прошлое,—образов, которые были бы нам столь же знакомы и любы, как Гринев, как Герман, как Троекуров, как Царский Арап... Теперь же, стараясь разгадать творческие замыслы Пушкина, приходится с горестью повторять слова другого поэта:

Кто
Толпе мои расскажет думы?
Или я сам, или никто.

Если даже оставить в стороне те наброски, в которых Пушкин намерен был воссоздать картины исторической жизни Запада („Цесарь путешествовал“ и „Марья Шонинг“), все же в девяти неоконченных повестях из русской жизни нас не может не поразить разнообразие тем, положений, выведенных типов. Кажется, что на этих немногих, наскоро набросанных страницах Пушкин успел коснуться всех сторон современной ему жизни, наметить все характернейшие типы, встречавшиеся в ней.

В большей части этих повестей действие развивается в Петербурге, в кругу так называемых „светских людей“. Но в каждом из отрывков этот круг представлен с новой точки зрения.

В „Наденьке“ перед нами молодые „повесы“, гусары, которые по своему положению могли бы бывать в лучшем обществе, но предпочитают ему свои „дружеские собрания“, где можно поиграть в банк, и вечера „у девчонок“, где так приятно ужинать. Пушкин намеревался в этой повести изобразить тот круг, в котором сам вращался в первый период своей петербургской жизни. Будь „Наденька“ написана, она стала бы драгоценным дополнением к тем строфам 1-й главы „Онегина“, где поминаются—

Красотки молодые,
Которых позднею порой
Уносят дрожки удалые
По петербургской мостовой...

Или к откинутым позднее строфам 2-й главы, где рассказывалось, как в минувшие годы Онегин готов был до света—

Допрашивать судьбы завет,
Налево ляжет ли валет.

Отрывок „Участь моя решена“ рисует частную жизнь светского человека, который тоже не очень заботится о своих успехах в свете, но уже „перебесился“, начинает тяготиться одиночеством, хотя еще любит проводить свои вечера в мужском обществе, где теснится весь народ“. В отрывке „Гости съезжались на дачу“ мы видим подлинный „свет“, где вращаются дипломаты и сановники. Это тот же круг салонов, который изображен в VIII главе „Онегина“. Петербург вечеров и балов, Петербург с точки зрения „выезжающей девицы“ мелькает в „Романе в письмах“. Отрывок „В Коломне на углу“ открывает нам уголок жизни тех, кто был из „света“ выброшен и создал себе отдельную жизнь в стороне. Наконец, „Русский Пелам“ должен был охватить все стороны русской жизни, в том числе и петербургской,—жизнь „золотой молодежи“, за кулисами театра, в притонах, в семье...

В мир русской помещичьей усадьбы переносит нас большая часть сцен „Романа в письмах“. Их можно назвать вариантами к бессмертным сценам в доме Лариных. Мы вновь присутствуем на домашнем празднике, напоминающем именины Татьяны, вновь признаем и „героев виста“ и „девчонок“, „прыгающих заране“ при вести о полковой музыке. В некотором отдалении видна невеселая жизнь крестьян, которые для боль-

шинства героев только „души“, отданные на произвол плута-приказчика. Та же помещичья жизнь, но уже не в коренной России она, а в Лифляндии, должна была раскрыться в отрывке „В 179* году возвращался я“, от которого, к сожалению, сохранилось лишь самое начало. Москва с ее старозаветным укладом жизни выступает в отрывке „В одно из первых чисел апреля“. На двух-трех страницах первоначального наброска Пушкин сумел наметить все своеобразие жизни, сохранившейся в городских усадьбах на Арбате и на Басманной. Эти страницы тоже можно назвать дополнением к „Онегину“, именно в главе VII, где Пушкин в легких строфах зарисовал „грибоедовскую Москву“. Наконец широкую историческую панораму русской жизни „при французе“, в Москве и в деревне, должен был развернуть перед нами пушкинский „Рославлев“.

Еще большее разнообразие находим мы в намеченных Пушкиным типах.

Особое внимание Пушкина привлекал образ женщины страстной, экзальтированной, не умеющей владеть своими страстями. Пушкина, повидимому, соблазняла мысль изобразить и этот тип, прямо противоположный его обычным героиням, Татьянам, Ольгам, Наташам... Сам он в жизни не раз встречал таких женщин, и одной из них, А. О. Закревской, посвятил свои замечательные стихи:

С своей *пылающей* душой,
С своими *бурными* страстями,
О, жены севера, меж вами
Она является порой,
И мимо всех условий света
Стремится до утраты сил,
Как беззаконная комета
В кругу расчисленном светил.

Всего полнее удалось Пушкину воплотить этот тип в образе Вольской („Гости съезжались на дачу“). „В ней много хорошего и гораздо меньше дурного, нежели думают, но страсти ее погубят“, так характеризует Вольскую одно из действующих лиц повести. Такой и изобразил ее Пушкин. Презирая „все условья света“, она хочет быть сама собой, свободно отдаваться всем своим желаниям и даже прихотям. Мы видим, как она дерзко бросает вызов светским приличиям, беседуя

на балконе с Минским три часа наедине. Мы видим ее страстную смятенную душу в том письме, какое она посылает Минскому. Судя по словам Пушкина, что Минский, если б мог вообразить бури, его ожидающие, наверное отказался бы от связи с Вольской,—надо думать, что в дальнейшем развитии повести Вольская должна была проявить всю пылкую страстность своей души. Мы, конечно, не можем предугадать, какую развязку дал бы Пушкин этому роману, но несколько замечаний, оброненных им, заставляет думать, что он имел в виду оправдать свои слова:

Но свет.. Жестоких осуждений
Не изменяет он своих;
Он не карает заблуждений,
Но тайны требует для них...

Свет должен был отмстить Вольской за ее смелость.

К тому же типу, как Вольская, принадлежит и Зинаида ** („В Коломне на углу...“). Только для нее борьба со „всеми условиями света“ уже в прошлом. Полюбив Валерьяна, она прямо объявила об этом своему мужу и, не дав ему опомниться, переехала с Английской набережной в Коломну. Со всей решительностью она сразу сломала свою жизнь, чтобы начать новую. В разговоре с Валерьяном она столь же решительно критикует обычные светские условности. О Вольской говорят, что „страсти ее погубят“. Зинаида ** уже сделала последний шаг к этой гибели. Из написанных сцен мы знаем, что Валерьян не любит более Зинаиды. Сохранившаяся программа [1] говорит нам, что в последних главах к этому охлаждению должно было присоединиться новое увлечение Валерьяна молодой девушкой, на которой он готов жениться... Страстная ревность уже немолодой женщины, которая всем в жизни пожертвовала своей любви и видит своей соперницей наивную, юную девочку,—вот тот драматический замысел, который образует сущность повести. Он уже был когда-то Пушкиным затронут в „Бахчисарайском фонтане“. Но как много

[1] В Коломне avant-soirée... Она больная, нежная. Он—рассеянный, сатирический. Явление в свет молодой девушки; он влюбляется.—Утро молодого человека.—У них будут балы, покамест не выйдет замуж; он представлен. Сцены в Коломне. Он ссорится. (Рук. Румянц. музея № 2382.) Заметим, что другой вариант начала той же повести находится в музее А. О. Онегина. (По описанию Б. Л. Модзалевского, № 50.)

нового сумел бы дать Пушкин, развивая тот же замысел в рамках близко ему знакомой, современной петербургской жизни! Насколько полнее сумел бы он, через десять лет после создания образа Заремы, пересказать „язык мучительных страстей"!

Близко к Вольской и Зинаиде ** стоит и Полина („Рославлев"). Она тоже пренебрегает разными „условностями". В дни всеобщего увлечения патриотизмом она нарочно на улицах говорит пофранцузски. Она энергично восстает против того положения женщины, на которое обрек ее обычай. „Я не признаю унижения, к которому присуждают нас... Посмотри на M-me de Staël... А Шарлотта Кордэ? а наша Марфа Посадница? а княгиня Дашкова? Чем я ниже их?"—говорит она. Окружающие не понимают ее, смеются над ее экзальтацией, злословят о ней,—но и о ней, как о Вольской, должно сказать: „в ней гораздо меньше дурного, нежели думают". Сохранившаяся программа повести [1] касается только ее первых глав, но по вступлению видно, что Пушкин намерен был сохранить фабулу загоскинского романа. Дама, от лица которой ведется этот рассказ, прямо говорит, что хочет быть „защитницей тени". Следовательно, Полина Пушкина, как и Полина Загоскина, должна была полюбить Синекура, француза, врага отечества. Смелое решение Полины—последовать влечению своего сердца, наперекор господствующим предрассудкам, и должно было образовать завязку пушкинского „Рославлева".

Скорее к Татьяне, чем к Вольской, приближается Лиза („Роман в письмах"). Она опытнее, искушеннее Татьяны, так как воспитывалась не в деревне, не в уединении, но в Петербурге, привыкла к обществу, к балам. К ней неприменимо то, что Пушкин говорит о Татьяне:

Дика, печальна, молчалива,
Как лань лесная боязлива...

Но у нее общего с Татьяной — потребность жить внутри себя, замкнутой жизнью чувства. Даже в „болтливых" письмах к подруге Лиза не договаривает до конца всего, что думает, и

---

[1] Москва тому назад 20 лет.—Полина г. Загоскина.—Ее семейство, ее характер.—M-me de Сталь в Москве.—Обед, данный ей князем. Ее записка.—Война с Наполеоном.—Молодой граф Мамонов.—Мы едем из Москвы. (Рук. Румянц. музея № 2382.)

долго таит „тайну сердца своего“. Как Татьяна, полюбив, она любит навсегда, глубоко, с негодованием отвергает легкомысленные советы подруги и с ужасом признается, как легко от нее „добиться любви“, „добиться признания“. Повесть обрывается намеком на то, что Владимир Z*, любя Лизу, не прочь в то же время повести и другой роман, с Машенькой. На этом, конечно, и был бы основан драматизм повести, так как душа Лизы не могла бы примириться ни с каким разделением чувства. Нам кажется, что Пушкин в своей повести хотел еще раз показать, что для Татьяны, для Лизы счастие всегда только „возможно“, только „близко“, но не достижимо никогда.

До некоторой степени к типу Татьяны принадлежит и соперница Лизы — Машенька. Но если в образе Лизы есть черты, которых нет у Татьяны, то Машеньке, напротив, многих черт Татьяны недостает. В ней меньше глубины, меньше своеобразности. „Стройная, меланхолическая девушка лет семнадцати, воспитанная на романах и на чистом воздухе“, говорит о ней Лиза. „Девушка, выросшая под яблонями, воспитанная между скирдами, природой и нянюшками“, говорит Владимир Z*. Машенька, как Татьяна, с детства

влюблялася в обманы
И Ричардсона и Руссо.

Но она чужда странностей Татьяны, которая „в семье своей родной казалась девочкой чужой“. С книгой в руках, Машенька целый день проводит в поле, окружена дворовыми собаками, говорит о погоде нараспев, с чувством потчует вареньем. Кажется, Пушкин в Машеньке хотел изобразить „уездную барышню“ без той идеализации, которую придал своему „милому идеалу“.

Подруга Лизы, Саша, отдаленно напоминает Ольгу Ларину, только с детства перенесенную в Петербург в круг „большого света“. Ее единственное достоинство, отличающее ее от „простодушной“ Ольги, — злое остроумие, которое она охотно изливает в „эпиграммах сердца“, т. е. в злословии обо всех знакомых. Это не мешает ей быть, подобно Ольге, всегда „веселой, как утро“. На жизнь она смотрит поверхностно и мужчин оценивает с точки зрения брака, разбирая, насколько выгоден тот или другой жених. Лизе она дает добрый совет „завлечь

далеко“ Владимира Z*, так как после этого она могла бы жить на Английской набережной и давать вечера по субботам. Когда Лиза поверяет ей, наконец, тайну своей любви и истинную причину своего отъезда из Петербурга, Саша отвечает ей, искренно не понимая глубины ее чувства: „Ты имеешь дар смотреть на вещи бог знает с какой стороны“.

Очень бледно намечены два других женских облика, которым, повидимому, назначалась важная роль в двух начатых повестях. Первая — это дочь Томской („В одно из первых чисел апреля“), о которой сказано только: „девушка лет восемнадцати, стройная и высокая, с бледным прекрасным лицом и черными глазами“. Вторая — дочь Каролины Ивановны („В 179* году возвращался я...“): „осьмнадцать лет, круглое румяное лицо, темные узенькие брови, свежий ротик и голубые глазки...“ Едва ли мы ошибемся, предположив в этих двух девушках два новых воплощения любимейших женских типов Пушкина: Татьяны и Ольги.

Среди типов мужчин особенно внимательно вырисован Пушкиным образ Минского („Гости съезжались на дачу“). Он также принадлежит к числу новых людей, как Вольская, как Зинаида**. Он так же, как они, как раньше его Онегин, „условий света свергнул бремя“. Но в то время как женщинами руководят приэтом страсти, Минский умеет подчинить их холодному рассудку. „В первой молодости, — говорит Пушкин, — Минский порочным своим поведением заслужил порицание света, который наказал его клеветою... Усмиренный опытами, явился он вновь на сцену общества и принес ему уже не пылкость неосторожной своей юности, но снисходительность и благопристойность эгоизма. Со всем тем, уважая вообще, он не щадил его в особенности, и каждого члена его готов был принести в жертву своему злопамятному самолюбию“.

Эта характеристика пополняется еще описанием того, как Минский держал себя с Вольской. „Он подстрекал ее одобрениями и советами“. Он „сделался ее наперсником“ и язвительно остерегал ее против всех, кто занимал ее воображение. Он хладнокровно обдумывал свою победу, готовил в Вольской себе лишнюю любовницу. Получив письмо Вольской, Минский являет все признаки недовольства. Он сам вовсе не увлечен Вольской и неохотно пожертвовал бы своим спокойствием даже ради тщеславия... Минский никого не любит, всех пре-

зирает; в душе он поставил себя не только выше „условий света“, но, может быть, и выше условий морали, и чувствует свое превосходство над всеми. Минский — прототип будущего Печорина.

Если в Минском Пушкин хотел изобразить „современного человека“

С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой,

то во Владимире Z* („Роман в письмах“) он искал тип человека среднего, не слишком дурного, не слишком хорошего, не слишком „нового“, не слишком старозаветного, в общем, что называется, „доброго малого“. Пушкин уделил Владимиру некоторые свои мысли, заставил его смеяться над уцелевшими в деревне Простаковыми и Скотиниными, но выставил на вид и всю его мелочность. С чрезмерной живостью Владимир чувствует укол, когда его друг намекает ему, что он отстал от века, от моды. Владимир искренно увлечен Лизой, ради нее бросил Петербург, но в то же время заводит роман с Машенькой. Весь характер Владимира основан на поверхностном отношении к жизни, которое порою становится преступным. К какой бы развязке ни повел Пушкин свой „Роман в письмах“, ясно, что Владимиру он мог предсказать только тот „обыкновенный удел“, которого так боялся для Ленского:

В деревне, счастлив и рогат,
Носил бы стеганый халат...
Подагру б в сорок лет имел,
Пил, ел, скучал, толстел, хирел...

Незатейливым юношей, истинным сыном своего века изображен Валерьян Володский, или, по другому варианту, Алексей Высоцкий („В Коломне на углу“). Если ни Минского, при всем его презрении к людям, ни Владимира, при всей его беспечности, Пушкин не освободил от боязни „общественного мнения“, на которой будто бы „вертится мир“, то в Валерьяне он изобразил эту боязнь в карикатуре. Валерьян жалуется, что не зван к князю Горецкому. „А тебе очень хотелось быть на его бале?“ — спрашивает Зинаида. — „Нимало. Чорт его побери с его балом! Но если зовет весь город, то должен звать и меня“. Немного дальше, на вопрос, кого называть аристократами, он отвечает: „Тех, которые протягивают руку графине

Фуфлыгиной“... — А кто такая графиня? — „Взяточница, толстая, наглая дура“. В этом диалоге Пушкин приближается к шаржу, хотя заботливость Валерьяна о том, что скажут, должна была составлять главную пружину романа. Именно эта заботливость заставила его, ненавидевшего всякие обязанности, выше всего ценившего „себялюбивую независимость“, — согласиться на открытую связь с Зинаидой и выполнять свою должность любовника „как занятие должностное“.

Автобиографические черты явно видны в женихе Наденьки („Участь моя решена“). Пушкин писал этот отрывок в те дни, когда сам был женихом Гончаровой. Но, конечно, герой отрывка лишь настолько Пушкин, насколько можно у Пушкина отнять его гений, его поэтический дар. Подобно Володскому, этот герой выше всего ценит свою независимость, „свою беспечную, прихотливую независимость“, под которой он разумеет и уединение, и право на непостоянство, и возможность читать за обедом новый роман Купера или Вальтера-Скотта, а вечер проводить „в мужском обществе“. Можно напомнить, что и от своего лица высказывал Пушкин сродные идеалы.

Никому
Отчета не давать; себе лишь самому
Служить и угождать...
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественной природы красотам... [1]

---

[1] Пушкин говорил, негодуя:

Как будто нам уж невозможно
Писать поэмы о другом,
Как только о себе самом!

и упрекал Байрона в том, что он каждому из действующих лиц своей трагедии роздал по одной из составных частей своего характера. Но надо заметить, что и в большинстве героев Пушкина можно узнать отдельные стороны его характера. Среди героев „неоконченных повестей“ не один только жених Наденьки напоминает Пушкина; Владимир Z* стремится в деревню, как Пушкин, замышлявший „побег в обитель дальнюю трудов и чистых нег“; Валерьян Володский страдает той слабостью, от которой не был вполне свободен и Пушкин, и т. д. Труднее всего сблизить Пушкина с Минским (хотя он и вложил в уста Минскому свои мысли о дворянстве). Но и в Минском можно усмотреть черты той стороны духа Пушкина, которую он умел таить, которую едва-едва удается угадать в нескольких неосторожно вырвавшихся у него признаниях...

Рядом с этими фигурами, которые должны были действовать на первом плане в задуманных повестях, стоят другие, второстепенные, однако порой намеченные очень ярко.

Прежде всего должно упомянуть двух московских барынь — Катерину Петровну Томскую и Прасковью Ивановну Поводову („В одно из первых чисел апреля“). С добродушным юмором Пушкин нарисовал в них типы старой, „допожарной“ Москвы, которая как бы оживает в их речах. И, может быть, самое замечательное в этом отрывке именно речь этих двух барынь, необыкновенно красочная, характерная, в которой остро подмечены все особенности московского говора на рубеже двух веков, XVIII и XIX. Бегло, но выпуклыми чертами изображен первый жених Полины („Рославлев“), брат той дамы, от лица которой ведется рассказ, — повеса, франт, общий баловень, но человек не лишенный благородства чувств. Как эпизодическое лицо, но тоже очень живо, выведена m-me de Staël (там же)... Еще дальше, на последнем плане, стоит целая толпа лиц, образующих всю русскую жизнь того времени, лиц, охарактеризованных большею частью одной строкой, одним эпитетом: отец Полины, заслуженный человек, ездивший цугом, носивший ключ и звезду, однако ветреный и простой („Рославлев“); муж Зинаиды, которого неверность жены расстроила главным образом потому, что он не знал, как следует ему в таком случае поступить („В Коломне на углу“); родители Машеньки, отец — хлебосол, мать — толстая веселая баба, большая охотница до виста („Роман в письмах“); плут-приказчик, притесняющий крестьян, а господ обкрадывающий (там же), и т. д. и т. д.

Громадное число лиц было намечено Пушкиным для его романа „Русский Пелам“. В написанной части романа его герой Пелымов еще не обрисован. Мы видим только его раннее детство и годы студенчества в немецком университете. Сам Пелымов называет себя „беспечным“, и это единственная характеристика, которую можно дать юноше, изображенному в отрывке романа. Полнее охарактеризован отец героя, о котором в одной программе сказано: „frivole в русском роде“. Это — один из своевольных, неукротимых людей XVIII века, немного в духе отца П. В. Нащокина (см. дальше его „Записки“). Он женится против воли родителей, бросает службу, потом влюбляется в женщину, „известную красотой и любовными похождениями“, покупает ее у мужа за 10 000 рублей,

хотя вовсе не был богат, и т. д. О характере Анны Петровны Вирлацкой Пушкин оставляет догадываться читателя по словам о ее „любовных приключениях“, так как в самой повести показывает только „видную бабу, не в первом цвете молодости“, скупую и злую. Несколькими штрихами намечены комические фигуры учителей.

Главное значение романа должно было раскрыться только в последующих главах, где Пушкин хотел изобразить похождения Пелымова во всех кругах и слоях общества. Сохранившиеся пять программ романа и самое его заглавие, заимствованное у романа Бульвера „Pelham or the adventures of a gentleman“ говорят нам, что Пушкин имел в виду дать широкую картину своей эпохи. В этих программах Пушкин обозначал своих героев именами лиц, действительно живших, и это позволяет нам более или менее ясно представить себе все главные фигуры романа. Рядом с Пелымовым, человеком добрым, но слабохарактерным, должен был стоять то как его друг, то как соперник, Ф. Ф. Орлов, un mauvais sujet, по определению Пушкина. Затем Пушкин предполагал вывести в своем романе чуть ли не всех сколько-нибудь видных представителей русского общества 20-х годов: А. Ф. Орлова, Н. В. Всеволожского, гр. В. П. Кочубея и его дочь Наталью, Н. С. Мордвинова, семью Пашковых, декабристов (И. Долгорукого, С. Трубецкого, Н. Муравьева), литераторов (Ив. Козлова, А. Грибоедова, кн. Шаховского), знаменитых танцовщиц (Истомину, Овошникову), актрис (Ежову) и многих других. Важнейшими событиями романа должны были быть убийство Ф. Ф. Орловым некоего Щепочкина, — преступление, в котором был заподозрен и Пелымов, — и сношения Пелымова с Н. В. Кочубей.

В набросках некоторых повестей Пушкин влагает в уста действующих лиц рассуждения об интересовавших его предметах. Владимир Z* пространно обсуждает назначение помещика. Тот же Владимир Z*, хотя он и внук „бородатого миллионщика“, и Минский много говорят о дворянстве. Полина рассуждает о правах женщины и т. д. Во всех этих речах Пушкин повторяет те же мысли, которые мы находим в его статьях и заметках.

1910.

ЕГИПЕТСКИЕ НОЧИ

I

К последнему периоду деятельности Пушкина относится ряд произведений, в которых он стремится проникнуть в дух античного миросозерцания, античных идеалов жизни.

В самом Пушкине было немало черт, напоминавших эти идеалы античного мира: гармоническая уравновешенность, неисчерпаемая любовь к радостям бытия, культ внешней красоты. В увлечении классической поэзией Андрэ Шенье и творчеством Шекспира, поэта, впитавшего в себя все веянья Возрождения, в преклонении перед Петром Великим и Наполеоном, в целом ряде созданий, исполненных классической ясности и соразмерности, Пушкин выразил античную сторону своей души. Но в существе Пушкина была и другая сторона, та, которая дала ему возможность создать образы старого цыгана, Татьяны, Тазита, героев „Повестей Белкина", которая в конце жизни заставила его обратиться к Библии, к Евангелию, к вопросам христианской мистики, и лирическим выражением которой были такие стихи, как „Отцы-пустынники и жены непорочны", „Когда великое свершалось торжество", „Как с древа сорвался предатель-ученик"... Эта сторона души делала Пушкина чуждым античным идеалам, враждебным им.

К античному искусству Пушкин всегда относился с величайшим уважением. „Каждый образованный европеец, — писал он (1834 г.), — должен иметь достаточное понятие о бессмертных созданиях величавой древности". Но несколько раз он повторял, что идеалы древности уже не могут быть нашими идеалами. Всего определеннее выразил Пушкин это свое мнение в замечаниях на предисловие Полевого к его „Истории"

(1830 г.): „История древняя кончилась богочеловеком... Великий духовный и политический переворот нашей планеты есть христианство. В этой священной стихии исчез и обновился мир. История древняя есть история Египта, Персии, Греции, Рима, — история новейшая есть история христианства. Горе стране, находящейся вне его!“ В другом месте (1832 г.), разбирая книгу А. Н. Муравьева „Путешествие к святым местам“, Пушкин противопоставил „святой храм, ныне забытый христианской Европой“,—„суетным развалинам Парфенона и Ликея“.

Однако именно в последние годы жизни, когда им все более и более овладевали настроения христианской мистики, когда Жуковский говорил об нем: „Он гораздо более верующий, нежели я“, — Пушкин с особым вниманием обратился к изучению древнего мира. В эти годы Пушкин делает ряд переводов из древних писателей: из Афенея, Іона Хиосского, Ксенофана Колофонского, Анакреона, Горация, Катулла... В своих собственных созданиях он все охотнее начинает пользоваться приемами антологической поэзии и древними метрами. Он задумывает целую повесть из древне-римского быта, из которой дошло до нас несколько уже набросанных отрывков („Цесарь путешествовал“ и др.). Наконец, он возвращается к отрывку из поэмы о Клеопатре, написанному им еще в 1824-25 г., и хочет придать ему новый смысл, введя его в рассказ из современной жизни.

II

По определению Анненкова, Пушкин в „Египетских ночах“ „из противоположности понятий, какая должна была оказаться между взглядом древних на известный предмет и нынешними требованиями вкуса и приличий, хотел извлечь сильный романический эффект“. Может быть, мы будем ближе к истине, если выразим мысль Анненкова проще, сказав, что Пушкин в „Египетских ночах“ хотел сопоставить два мира, два миросозерцания — древнее и современное.

Сопоставление начинается уже с описания самой внешности, той обстановки, в которой совершаются сцены мира древнего и сцены современной жизни. В древности Пушкин видит „пышный пир“ в чертогах царицы:

Чертог сиял. Гремели хором
Певцы при звуке флейт и лир;
Царица голосом и взором
Свой пышный оживляла пир.
Сердца неслись к ее престолу...

В современности этому соответствует: „Подмостки были сооружены; стулья расставлены в двенадцать рядов... Зала была освещена; у дверей, перед столиком для продажи и приема билетов, сидела старая долгоносая женщина... У подъезда стояли жандармы... В половине осьмого музыканты засуетились, приготовили смычки и заиграли...“

Над сценами древнего мира господствует образ „гордой“ царицы. Она знает, что „сердца несутся к ее престолу“, и спокойно принимает это поклонение. „С видом ясным“ говорит она своим поклонникам:

В моей любви для вас блаженство,

и с тем же „видом ясным“ громко на пиру рассказывает всем о тех „тайнах лобзанья“, о той „неге дивной“, которыми она сладострастно утолит желанья своих мгновенных властителей. К вопросам смерти и страсти подступает она с простотой существа цельного и сильного. Бросив свой „вызов наслажденья“:

...Кто меж вами купит
Ценою жизни ночь мою?—

она с „высокомерным презреньем“ смотрит на колебание большинства гостей,—и в этом взгляде, в этой „холодной дерзости лица“ столько же „высокомерия“, т. е. обожествления себя самой, сколько „презрения“ к людям, не умеющим ценить радости жизни выше самой жизни.

С теми же чертами цельности и силы выступают и все второстепенные лица поэмы. На „вызов наслажденья“ из толпы гостей выходят трое. Флавий (по первоначальному наброску Аквила)—„воин смелый“, „клеврет Помпея“, в „дружинах римских поседелый“—вполне римлянин, вполне воин. Он привык видеть смерть и играть ею; он принимает вызов царицы так же просто,

Как принимал во дни войны
Он вызов ярого сраженья.

Критон, „младой мудрец“, усвоивший с самой его привлекательной стороны учение Эпикура,—всю свою жизнь посвятил

наслаждениям и радостям любви, остается верен себе и своей мудрости, предпочитая всей жизни—блаженство одной ночи. Заметим еще, что Критон — поэт; он —

Поклонник и певец
Харит, Киприды и Амура.

И на „пышном пиру“ он — свой, здесь ему и место; среди „земных богов“. — Последний, „никем не знаемый, ничем не знаменитый“, любит Клеопатру истинной, первой любовью. Этой любви он отдается также безраздельно, полно:

Огонь любви в его очах пылал,
Во всех чертах любовь изображалась,
Он Клеопатрою, казалося, дышал...[1]

У всех трех, когда они выходят на вызов — „смела поступь“ и „ясны очи“, а о последнем поэт еще добавляет:

Восторг в очах его сиял...

Напротив того, во всех лицах, выведенных в сценах из современной жизни, мы видим прежде всего душевный разлад, мелочность, лицемерие. Чарский, которому Пушкин дал немало черт своей собственной личности, всячески старается казаться иным, чем он на самом деле. Он скрывает от всех, что он — поэт, стыдится этого, прикидывается то страстным охотником до лошадей, то отчаянным игроком, то тонким гастрономом. Оказывается, что в современном обществе „зло самое горькое, самое нестерпимое для стихотворца есть его звание и прозвище, которым он заклеймен“. Импровизатор принужден вести жизнь „кочующего артиста“, ютиться в грязном трактире и выступать перед публикой в наряде „заезжего фигляра“. При случае он обнаруживает „такую дикую жадность, такую простодушную любовь к прибыли“, что становится противен. На вечере „некрасивая девица“ пишет тему „Cleopatra e i suoi amanti“, по приказанию матери, краснея по уши, и после не решается сознаться в этом. Люди общества идут слушать импровизатора, между прочим, и затем, чтобы показать, что они понимают итальянский язык, которого на деле не знают, и т. д.

Еще более примеров такой мелочности, такого лицемерия можно найти в первоначальных набросках „Египетских ночей“.

---

[1] Первоначальные наброски.

Лидина, „вдова по разводу“, услышав, что речь идет об „ужасных нравах древности“, чопорно опускает огненные свои глаза и говорит: „Ах, нет, не рассказывайте“. Алексей Иваныч, желая рассказать об условии Клеопатры, предпосылает своим словам всякие извинения: „Я робею. Я стал благовоспитан, как журналист и стыдлив, как цензура. Ну, так и быть“. Графиня К*, дурнушка, за деньги нашедшая титулованного мужа, заявляет: „Есть и нынче женщины, которые ценят себя подороже“. И княгиня Д* проявляет степень крайней смелости, во всеуслышание признаваясь, что она смотрела „Antony“ и читала „La Physiologie du Mariage“. [1] Она же, намекая на всеобщее лицемерие, спрашивает: Qui est-ce donc que l'on trompe ici? (Кого здесь морочат?)

Гостей Клеопатры, когда она объявляет им о своем условии, охватывает „ужас“, но в то же время „страстью дрогнули сердца“. Сначала гости встречают слова царицы „смущенным ропотом“, но потом из их среды выходят, один за другим, трое, принявших условие.

Свершилось: куплены три ночи,
И ложе смерти их зовет.

Никто не спорит, никто не возражает, хотя потрясенные „страстным торгом“ гости, пока вынимаются жребии, и остаются „неподвижны“.

В современной жизни, в салоне княгиня Д* (первоначальные наброски), все встречают рассказ об условии Клеопатры с величайшим легкомыслием. „И только-то?“ — спрашивает хозяйка. „Но что же вы тут находите восхитительного?“ — „Этот предмет, — говорит кто-то из гостей, — должно бы доставить маркизе Жорж Занд, такой же бесстыднице, как ваша Клеопатра. Она ваш египетский анекдот переделала бы на нынешние нравы“. — „Ваша Клеопатра не кстати так дорожилась“, — заявляет еще кто-то. Впрочем, некоторые дамы восклицают: „Какой ужас!“ Но когда Алексей Иваныч хочет расспросить всерьез, что́ об условии Клеопатры думает Лидина, он принужден, сев подле нее, сделать вид, будто рассматривает ее работу, и говорит вполголоса.

---

[1] „Antony“ — драма Александра Дюма-отца. „La Physiologie du Mariage“ — сочинение Бальзака.

Однако есть в повести один миг, когда образы современности принимают тот же характер величавости, как образы древнего мира. В этом месте самый язык Пушкина меняется, и в прозе он начинает говорить тем же сжатым, сильным, чуть-чуть повышенным тоном, каким большею частью говорит в стихах. Это — тот миг, когда приступает к импровизации итальянец. „Лицо его страшно побледнело; он затрепетал, как в лихорадке; глаза его засверкали чудным огнем; он приподнял рукою черные свои волосы, отер платком высокое чело...“ Пушкин определяет это странное состояние словами: „Импровизатор чувствовал приближение бога“. Последнее выражение как бы стирает грань между залой княгини Д*, где происходила импровизация, и чертогом Клеопатры. Поэт в минуту вдохновения словно становится причастен миру античного многобожия. Среди „блестящих дам“ и мужчин во фраках, собравшихся с „северным равнодушием“ смотреть на „заезжего фигляра“, прозвучали шаги грозного бога Аполлона-Кифареда.

III

Центральное место в „Египетских ночах“ занимает поэма о Клеопатре. Прозаический рассказ является только ее рамой. Сцены современной жизни только оттеняют события древнего мира.

Обсуждая в салоне княгини Д* рассказ об условии Клеопатры, дамы называют его „египетским анекдотом“. Но, конечно, сам Пушкин не мог бы присоединиться к этому светскому мнению. По всему строю поэмы видно, что для него этот рассказ был не „анекдотом“, т. е. случайным происшествием, но событием глубоко характерным для античного мира, выражающим его сущность.

Античное миросозерцание было культом плоти.[1] Античная религия не стыдилась Красоты и Сладострастия. Вся античная древность обожествляла обнаженную красоту человеческого тела. Фаллические изображения, как символы не только Афродиты и Приапа, но и Диониса и Гермеса, стояли в храмах и были предметами священнослужения. Свой „страстный торг“,

---

[1] Говоря об античном миросозерцании, мы, конечно, больше имеем в виду взгляды Пушкина, нежели лично наши.

свой вызов купить три страстных ночи, Клеопатра ставит **под покровительство богов**. Жребии, определяющие черед трех, купивших ложе смерти, выходят из роковой урны,

Благословленные жрецами.

Узнав этот черед, сама Клеопатра обращается к богам с клятвой:

Внемли же, мощная Киприда,
И вы, подземные цари
И боги грозного Аида!
Клянусь...

В миросозерцании, основанном на культе плоти, должны господствовать две идеи: наслаждения и смерти. „Любовь и Смерть — ось земной жизни", говорит один из современных нам последователей этого миросозерцания.[1] В „египетском анекдоте" Пушкина над событиями и господствуют эти две силы. Клеопатра с клятвой обращается к „мощной Киприде" и к „богам грозного Аида", к богине Страсти и к богам Смерти. Гостей пира при словах Клеопатры охватывает „ужас" (страх смерти) и „страсть". Притом и Страсть и Смерть предстают здесь в своем самом ужасном облике: страсть — как неодолимое влечение, ради которой жертвуют жизнью, смерть — как величайшая плата, которой может располагать человек. Здесь, действительно, Киприда — **мощная** и боги Аида — **грозные**.

Клеопатра является как бы олицетворением этого античного мира. В Клеопатре воплощен идеал телесной красоты. К ее престолу „несутся сердца"; для всех в ее любви — „блаженство"; она задумывается — и сотни присутствующих замирают, — „безмолвны гости, хор молчит". В Клеопатре воплощен и идеал обожествления человека. Она властвует своим миром, как боги своим. „Чего еще не достает Египта древнего царице?" — спрашивает поэт. „Покорны ей земные боги", добавляет он.[2] Она далека от мысли видеть в своих празднествах и пирах что-то не должное, грех, разврат. Она пирует среди своих поклонников так же просто, как принимал, бывало, в стране эфиопов, крайних людей, пышную гекатомбу

---

[1] Ст. Пшибышевский.

[2] Первоначальные наброски.

быков — Посидон. И свои ночи Клеопатра почитает приношением богам, говоря Киприде:

Се новый дар тебе, ночей моих награда. [1]

Что же такое „вызов“ Клеопатры? Только ли, как объяснял Алексей Иваныч, желание „испытать то, что твердят ей поминутно любовники: что любовь ее была бы дороже им жизни“? Быть может, Клеопатре и не чуждо это желание „испытать“ своих поклонников. На это намекает один первоначальный (откинутый позднее поэтом) набросок ее речи:

Я жду — вещает — что ж молчите?
Или теперь бежите прочь?
Вас было много, — приступите,
Купите радостную ночь.

В окончательной редакции поэмы мы тоже читаем о „холодной дерзости лица“, с какой Клеопатра внемлет смущенный ропот своих поклонников, и о том, что в ее вызове послышалось иным „высокомерное презренье“.

Но в то же время сама Клеопатра указывает определенно, какая мысль заставляет ее назначить „страстный торг“.

Внемлите мне: могу р а в е н с т в о
Меж вами я восстановить.

Красота и наслаждение суть дары божества. Утаивать красоту и укрывать свои ласки значит совершать грех против бога. Клеопатра хочет установить равенство между своими гостями, предложив себя всем, без исключения. Древний мир знал священную проституцию при храмах. Женщина, продавая себя за деньги, исполняла служение богу. В ряды таких храмовых проституток становится и Клеопатра. Только она назначает за свою любовь наивысшую плату, какую знает древний мир. Сходя „на ложе страстных искушений“ по найму, Клеопатра служит божеству, как она то и говорит сама:

Клянусь, о матерь наслаждений,
Тебе неслыханно с л у ж у.

В чертоге Клеопатры, как и во всем античном мире, „мощная Киприда“ торжествует. „Эрос, непобедимый в боях“, одер-

---

[1] Первоначальные наброски.

живает новую победу. Соблазн сладострастия заставляет пренебречь страхом смерти. На „вызов наслаждения“ выходят трое. Эти трое олицетворяют три рода отношений к страсти, возможные в древнем мире.

Флавий не назван в поэме стоиком, но, кажется, мы вправе дать ему это название, по крайней мере в его широком значении. Флавий — олицетворение Рима и его высшей доблести, храбрости. Флавий соглашается на условие Клеопатры потому, что он смеет смотреть в глаза и страсти и смерти. Поэт намекает, что он принял вызов как бы в ответ на „высокомерное презрение“ женщины, чтобы доказать ей, что мужчины не так малодушны, как она думает. Но не надо забывать, что уже раньше он был в толпе ее „поклонников“; он также из числа тех, которых „было много“.

Критон — эпикуреец. Он — олицетворение Эллады, где умели чтить муз и подетски радоваться на жизнь. Первоначальный набросок даже сообщает нам, что он был воспитан „под небом Арголиды“. Критон принимает вызов Клеопатры вполне сознательно, потому что в мире он не знает ничего прекраснее наслаждения. Наслаждение есть цель его жизни, его святыня, его божество, и этому божеству он охотно приносит в дар свою жизнь.

Третий, безымянный, принимает вызов потому, что любит Клеопатру первой, истинной любовью. Но и у него

Страстей неопытная сила
Кипела в сердце молодом.

Древний мир не знал любви без страсти. Юноша принимает условия Клеопатры потому, что для него любить — значит отдаваться страсти, потому, что утолить свою любовь он может, только сойдя „на ложе страстных искушений“, хотя бы оно и было в то же время „ложем смерти“.

На клятве Клеопатры, произнесенной ею после того как были вынуты жребии, поэма прерывается. Дальше сохранился еще отрывок, описывающий вечер в александрийских чертогах и кончающийся соблазнительным стихом:

Под сенью пурпурных завес
Блистает ложе золотое...

Пушкин не довершил своей поэмы. Он показал нам, какой великий соблазн, какая страшная сила сокрыта для человече-

ского существа в сладострастии. Показал нам, как люди готовы ринуться в эту черную пропасть, даже если бы за то надо было заплатить жизнью. Намекнул нам на таинственную близость между страстью и смертью. Но Пушкин не договорил начатых слов.

Что могло следовать дальше? Хотел ли Пушкин представить в образах купленные ночи? три отношения к страсти и к смерти трех разных душ? и отношение к ним Клеопатры? Может быть, хотел он, в дальнейших стихах, придать несколько больше человечности образу Клеопатры, остающемуся в написанной части поэмы почти бездушным олицетворением красоты и соблазна? Не на это ли намекают стихи первоначального наброска, где Клеопатра не может сдержать в себе чувства горести, видя третьего из своих „властителей“?—

И грустный взор остановила
Царица гордая на нем.

Ответа нет на наши вопросы. Тайну своей поэмы Пушкин унес с собой.

Мы даже не знаем, хотел ли Пушкин свою поэму продолжать и окончить. В одном из первоначальных набросков Пушкин влагает в уста своего Алексея Иваныча такие слова: „Я предлагал ** сделать из этого поэму, он было начал, да бросил“. Из этого можно заключить, что Пушкин предполагал включить в повесть поэму в форме отрывка. Однако то самое обстоятельство, что в 1835 году Пушкин возвратился к замыслу, давно им оставленному, дает право предположить, что он намеревался обработать и закончить свою поэму о Клеопатре. Кроме того, в списке книг, доставленных Пушкину 15 августа 1836 года книжным магазином Беллизара,[1] читаем: „Cléopâtre, 2 vol., 18 R-bles.“.

IV

Две составные части „Египетских ночей“, поэма из древней жизни и повесть из жизни современной, были написаны Пушкиным в разное время.

---

[1] См. „Искры“, 1909 г., № 45.

Поэма была написана еще в Михайловском, в 1824—1825 гг. вероятно, под влиянием чтения Аврелия Виктора. Пушкин сам приводит, в одном из первоначальных набросков, то место Аврелия Виктора, которое поразило его: „Haec tantae libidinis fuit ut saepe prostiterit, tantae pulchritudinis ut multi noctem illius morte emirint“.[1] Стихотворение не было закончено Пушкиным и оставалось в его бумагах лет десять, до 1835 года, когда он вернулся к мысли о торге Клеопатры. В этом году Пушкин задумал вставить свою поэму в рамки повести из современной жизни.

Трудно определить с несомненностью, почему Пушкин пришел к такому решению. Мы полагаем, что он хотел разительнее сопоставить мир древний и мир современный. Но, может быть, к этому решению привело его и желание сложить с себя, как с автора, долю ответственности. Он намеревался вложить свою поэму в уста рассказчика (Алексея Иваныча) или импровизатора подобно тому, как „Скупого рыцаря“ приписал несуществующему Ченстону или свои повести назвал „Повестями Белкина“. Кроме того, изображаемые им салонные разговоры о смысле поэмы давали ему возможность до некоторой степени смягчить ее впечатление.

До нас дошел в двух вариантах отрывок из начатой повести, где изображается разговор в салоне княгини Д. Один из гостей рассказывает о Клеопатре и ее условии и передает поэму на эту тему, написанную его знакомым, поэтом. Гости обсуждают „египетский анекдот“, высказывая о нем различные, в общем весьма легкомысленные суждения. Но сам рассказчик задает, „голосом вдруг изменившимся“, одной из при-

---

[1] Рассказ о Клеопатре входит в книгу Аврелия Виктора „О знаменитых людях Рима“ (De viris illustribus urbis Romae, cap. LXXXVI). Вот он полностью: „Клеопатра, дочь египетского царя Птоломея, прогнанная к Цезарю своим братом и супругом, Птоломеем, которого хотела лишить царства, вошла в Александрию благодаря междоусобной войне; будучи красива и вступив в связь с Цезарем, она добилась от него царства Птоломея и его убиения. Была она так сластолюбива, что часто продавалась, и так прекрасна, что многие покупали ее ночь ценой смерти. Позднее, соединившись с Антонием и вместе с ним побежденная, она в его гробнице, сделав вид, что приносит жертвы его тени, погибла, припустив к себе аспидов“. Заметим, однако, что новейшая критика книгу „De viris illustribus“ не признает произведением Аврелия Виктора, которому несомненно принадлежит сочинение „De Caesaribus“. (См. M. Schanz, Geschichte der römischen Litteratur, München, 1905—1907).

сутствующих дам вопрос, согласится ли она повторить условия Клеопатры. Услышав ответ утвердительный, он встает и тотчас исчезает... На этом рассказ обрывается. Повидимому, дальше должно было следовать повторение „египетского анекдота“ в современных условиях жизни.

Однако Пушкин не стал продолжать этой повести, но начал другую. Может быть, ему показался слишком искусственным тот прием, которым он вводил в рассказ поэму о Клеопатре. В новой повести (начало которой тоже сохранилось в двух вариантах) поэму импровизирует перед собравшейся светской публикой заезжий итальянец. Повесть также осталась неконченной и обрывается на импровизации... Хотел ли Пушкин в дальнейшем повторить светские толки об условии Клеопатры, была ли должна импровизация итальянца повести к повторению в Петербурге „страстного торга“, — неизвестно.

Вторая повесть начата по плану гораздо более широкому, нежели первая. В первых трех написанных главах сколько-нибудь охарактеризованы только два лица: Чарский и импровизатор. Самая завязка рассказа должна была, повидимому, следовать за импровизацией, так что мы имеем едва половину повести. В написанных главах только сопоставлены два мира, античный и современный. Выводы из их сопостановления еще предстояло сделать.

Поэма о Клеопатре также дошла до нас в нескольких редакциях. Наиболее ранняя из них, в шестистопных ямбах, излагает клятву Клеопатры и дает характеристики трех поклонников, купивших ее ночи ценою жизни. В окончательной редакции Пушкин только переложил шестистопные ямбы в четырехстопные, почти рабски следуя своим собственным выражениям. Это переложение поэмы из одного размера в другой можно назвать своего рода tour de force. Пушкин проявил в этом величайшее мастерство художника, и сравнение двух редакций может служить прекрасным уроком стихотворной техники.

1910

ОТЗЫВ О КНИГЕ П. Е. ЩЕГОЛЕВА

П. Е. Щеголев: „Пушкин. Очерки“. Книгоиздательство „Шиповник“, Спб., 1912.

„Так называемая пушкинская литература довольно велика и обильна, но дух критицизма, отличающий научный характер работ, чужд ей... Необходимая задача пушкинских изучений — критическое рассмотрение уже вошедшего в обиход материала, критическое выяснение происхождения тех или иных утверждений, обычно повторяющихся и в изданиях сочинений поэта и в исследованиях о нем“, пишет г. Щеголев (стр. 38). В другом месте он добавляет: „Непременное обращение к рукописям — это для пушкиноведения вопрос метода изучения, и на нем надо настаивать с особой силой“ (стр. 129). Эти два положения, из которых первое уже предполагает второе, верно определяют характер работы самого г. Щеголева и справедливо указывают, что в ней является наиболее ценным.

Работа г. Щеголева не представляет законченного исследования какой-либо стороны или какой-либо эпохи деятельности или жизни Пушкина, но составлена из разнородных статей, возникших по более или менее случайным поводам. Будучи неравноценными по содержанию и по исполнению, эти статьи объединены общностью метода работы, который в лучших частях книги проведен последовательно и строго. Г. Щеголев стремится не выставлять ни одного утверждения, которого он не мог бы подтвердить документально, и не принимать на веру ни одного положения, не исследовав его происхождения и не подвергнув критическому разбору источников. Плодотворность такого метода дала возможность г. Щеголеву, вопервых,

выяснить зыбкость и недоказанность многих утверждений, до последнего времени принимавшихся в пушкинской литературе, а вовторых — установить ряд новых данных, иногда весьма ценных, часто очень неожиданных.

В книге собрано шесть отдельных исследований: „Зеленая лампа“, „Утаенная любовь“, „Амалия Ризнич в поэзии Пушкина“, „Император Николай I и Пушкин в 1826 г.“, „Пушкин в политическом процессе 1823—1826 гг.“, „Дуэль Пушкина с Дантесом“.

Среди этих статей наиболее важной является работа, озаглавленная „Утаенная любовь, из разысканий в области биографии и текста Пушкина“.

Эта статья возникла по случайному поводу, как возражение на статью г. М. Гершензона „Северная любовь Пушкина“ („Вестник Европы“, 1908 г.). В своей статье г. Гершензон выставляет два положения, одно в категорической форме, другое предположительно. Категорически г. Гершензон утверждает, что Пушкин, уезжая на юг в 1820 году, уносил в душе живое и сильное чувство любви к какой-то женщине; эта любовь оставалась живой в душе поэта еще долго, во всяком случае до Одессы. Предположительно г. Гершензон высказывает мнение, что предметом этой „северной любви Пушкина на юге“ была княгиня Мария Аркадьевна Голицына, урожденная Суворова-Рымникская, внучка генералиссимуса. Опровержению этих суждений и посвящена, главным образом, статья г. Щеголева.

К сожалению, г. Щеголев не провел строгого разделения между первым *утверждением* и вторым *предположением* г. Гершензона. Это дало повод последнему, в ответной заметке, обвинять своего критика в том, что разбираемая статья им изложена неверно. Но самая критика положений г. Гершензона исполнена г. Щеголевым безукоризненно и, на наш взгляд, совершенно разрушает их научное значение.

Упомянув, что самая мысль о тайной и исключительной любви Пушкина к кн. М. А. Голицыной высказывалась и раньше г. Гершензона (А. И. Незеленовым), г. Щеголев восстанавливает биографию княгини. Для этой цели им использованы как материалы, сравнительно, общеизвестные: Остафьевский архив, Русские портреты (изд. вел. кн. Николая Михайловича), некрологи кн. М. М. Голицина в журналах 1856 года,

книги Н. Н. Голицына, посвященные роду князей Голицыных, и другие, так и издания, на которые до сих пор исследователями не было обращено внимания: Месяцеслов (на 1820 г.), собрание стихов Giuseppe Galli (на итальянском языке, Спб., 1825 г.) и особенно интересные сочинения — W. A. Palmer, „Visit to the Russian Church". London, 1882 и „An Appeal to the Scottish Bischops and Clergy and generally to the Church of their Communion Edinburg, 1849. Попутно г. Щеголев отмечает противоречия и ошибки, замеченные им в его источниках. Биография кн. М. А. Голицыной, написанная г. Щеголевым, хотя излишне подробна для целей, поставленных себе автором, имеет самостоятельное значение как интересный историко-бытовой очерк.

Изложив биографию кн. М. А. Голицыной, г. Щеголев переходит к разбору доводов г. Гершензона, а также той критики, которой подверг их г. Н. Лернер, указывая приэтом недостатки тех методов исследования, которыми пользовались и тот и другой. Так как г. Гершензон считает, что к кн. М. А. Голицыной обращены три стихотворения Пушкина: элегия „Умолкну скоро я", элегия „Мой друг, забыты мной" и послание „Давно о ней воспоминанье", то г. Щеголев подвергает эти стихи подробному обследованию, основываясь на подлинных рукописях поэта.

Прежде всего г. Щеголев выясняет прием работы Пушкина: первоначально поэт набрасывал свои стихи начерно, и эта первая редакция характеризуется обилием помарок и поправок; затем пьеса вносилась в другое место тетради (или в другую тетрадь) начисто и затем снова подвергалась поправкам; наконец, посылая стихотворения в печать, поэт вносил в него последние исправления. Выяснение этих приемов работы Пушкина дает возможность г. Щеголеву высказать ценные суждения относительно датировки стихов Пушкина на основании положения их в тетрадях поэта, среди стихов того или другого года. Применяя свои выводы к некоторым произведениям Пушкина, записанным в тех же тетрадях, где находятся и специально исследуемые элегии и послания, г. Щеголев попутно указывает на сомнительность принятой датировки целого ряда пьес: „Лизе страшно полюбить", „Клеветник без дарованья", „Оставя честь судьбе на произвол", „Эмилий человек пустой", двух прозаических отрывков, а также

сообщает не отмеченные до сих пор варианты „Кавказского пленника“ и пьесы „Гроб юноши“.

Обследуя три стихотворения Пушкина, относимые г. Гершензоном к кн. М. А. Голицыной, г. Щеголев справедливо настаивает на том, что только третье из них (послание) бесспорно обращено к ней, так как появилось еще при жизни поэта с ее именем и в черновой тетради имеет в заглавии ее инициалы; два других были приурочены к кн. М. А. Голицыной впервые в изд. 1880 года. Главным доводом исследователей, относящих две первых элегии к кн. М. А. Голицыной (в том числе и г. Лернера), служат слова Пушкина, который, подготовляя в 1825 году первое издание своих стихотворений, писал 27 марта брату: „Тиснуть еще стихи Голиц.-Суворовой; возьми их от нее“. Так как послание „Давно о ней воспоминанье“ в издании 1826 года не появилось, то исследователи считают „стихами к Голицыной-Суворовой“ одну из упомянутых выше элегий; но тетради Пушкина не оставляют сомнения, что обе элегии писались почти одновременно и вышли из одного общего настроения.

Г. Щеголев опровергает эти суждения двумя путями: вопервых, на основании исследования той рукописи, с которой печаталось издание 1826 года (впрочем, самая рукопись исследователю не была доступна, и он пользовался описанием Л. Н. Майкова); вовторых — на основании исследования самого процесса издания первого собрания стихов Пушкина, г. Щеголев указывает, что обе элегии в первоначальную рукопись были включены, и что, следовательно, поручение Пушкина включить в книгу еще „стихи Голицыной-Суворовой“ не могло относиться к ним. Затем г. Щеголев напоминает, что многие поручения, которые давал Пушкин брату по поводу издания 1826 года, исполнены не были, и что, следовательно, отсутствие послания „Давно о ней воспоминанья“ в книге не может служить доказательством, что в письме 27 марта речь шла не об нем. Попутно г. Щеголев исправляет некоторые ошибки и обмолвки Анненкова, Л. Н. Майкова и др.

После этого г. Щеголев подвергает разбору самое содержание трех стихотворений, на которые ссылается г. Гершензон, и путем разбора как их окончательного текста, так и черновых вариантов, даваемых рукописями, приходит к убежденному выводу, что между двумя элегиями и посланием, бес-

спорно обращенным к кн. М. А. Голицыной, нет ничего общего. Самое послание к кн. М. А. Голицыной ничего не говорит об исключительной любви к ней Пушкина. А. И. Незеленов и г. Гершензон особенно опирались на стихи послания:

Вновь лире слез и тайной муки
Она с участием вняла,
И ныне ей передала
Свои пленительные звуки.

Г. Гершензон толковал эти стихи в том смысле, будто Пушкин знал, что его стихи очаровывали кн. М. А. Голицыну, и что впоследствии она переслала ему какие-нибудь свои, вероятно, французские стихи в ответ на его поэтические песни. Г. Щеголев истолковывает эти стихи гораздо проще, не прибегая к ненужным догадкам,—указанием на то, что кн. М. А. Голицына обладала прекрасным голосом и пела. Таким образом послание Пушкина к М. А. Голицыной было просто благодарностью поэта даровитой певице, певшей его стихи.

Наконец, г. Щеголев обозревает все случаи, когда в бумагах Пушкина упоминается „княгиня Голицына" и устанавливает, что ни одно из этих упоминаний не имеет отношения к спорным элегиям и не говорит о каком-то исключительном чувстве.

В результате этого мастерского разбора выставленного г. Гершензоном предположения г. Щеголев позволяет себе назвать его „приятной и привлекательной игрой воображения, но в научном отношении совершенно бесплодным".

Гораздо менее убедительна вторая часть исследования г. Щеголева, посвященная преимущественно доказательству его собственного предположения, что предметом тайной и исключительной любви Пушкина была М. Н. Раевская-Волконская. Однако и эта часть, особенно там, где автор критикует дальнейшие выводы г. Гершензона и попутно делает экскурсы в область тех или иных произведений Пушкина, содержит в себе много ценного.

Так как г. Гершензон связывает происхождение „Бахчисарайского фонтана" с увлечением Пушкина кн. М. А. Голицыной, то г. Щеголев подвергает обследованию и происхождение этой поэмы. Он убедительно устанавливает, что у нас нет никаких данных, чтобы связывать „Бахчисарайский фонтан" с именем кн. М. А. Голицыной, и, напротив, есть целый

ряд данных, чтобы связывать его с семьей Раевских. Обращаясь к рукописям Пушкина, г. Щеголев восстанавливает генезис поэмы, окончательно опровергая, между прочим, некоторые „решительные утверждения“ г. Лернера. На основании черновых рукописей поэта г. Щеголев выясняет, что отрывок, считаемый обычно вступлением (переизданным) к поэме, первоначально составлял ее эпилог; приэтом в одной из рукописей г. Щеголеву посчастливилось прочитать над этим отрывком зачеркнутые буквы „Н. Н. Р.“, т. е. „Николаю Николаевичу Раевскому“, чем удостоверяется с несомненностью, что „печальное преданье“ о фонтане слез Пушкин впервые слышал от Раевского, а никак не от кн. М. А. Голицыной (что предполагал г. Гершензон).

Доказательства своей собственной мысли, — что предметом тайной и исключительной любви Пушкина была М. Н. Раевская,—г. Щеголев основывает на некоторых темных показаниях современников, которые старается истолковать в свою пользу, причем считает возможным, без прямых данных, опорочивать правдивость некоторых из них, и на „посвящении“ к „Полтаве“, в черновом наброске которого г. Щеголев нашел стих:

Сибири хладная пустыня,

будто бы намекающий на Раевскую-Волконскую, отправившуюся в Сибирь за своим мужем-декабристом. Критики, в том числе г. Гершензон, в своей ответной заметке достаточно ясно показали, что в этой части своей работы г. Щеголев не остался верен избранному им методу исследования. Желая доказать свою мысль, г. Щеголев сходит здесь с почвы несомненных фактов и позволяет себе выводы, если и не произвольные, то все же недостаточно обоснованные. Предположение г. Щеголева и приводимые им в защиту доказательства заслуживают внимания, но вряд ли автор имел право называть свои выводы, как он то делает, „реальным биографическим фактом“.

Несмотря на то, и в этой заключительной части исследования г. Щеголева содержатся заслуживающие внимания соображения по различным вопросам биографии и творчества Пушкина. Так, например, г. Щеголев выясняет хронологию „Евгения Онегина“, доказывает, что отрывок „За нею по на-

клону гор“ первоначально не входил в его состав, но был задуман как самостоятельное стихотворение, поправляет чтение некорых стихов Пушкина, вносит поправки в работы В. Якушкина и г. Лернера и т. п.

В общем исследование „Утаенная любовь“ не только показывает несостоятельность гипотезы г. Гершензона, но и дает много свежего материала по самым разнообразным вопросам, касающимся жизни и произведений Пушкина.

Другие статьи в книге г. Щеголева представляют меньшее значение, как методологическое, так и по своему содержанию, но все не лишены ценности для лиц, занимающимся Пушкиным, так как все содержат новые, впервые публикуемые материалы.

Статья о „Зеленой лампе“ делает впервые попытку подробно выяснить, на основании фактических данных, а не темных слухов, переданных нам современниками, истинный характер этого общества. Кроме общеизвестных материалов, г. Щеголев использовал для этой работы письма и донесения Я. Н. Толстого, хранящиеся ныне в архиве III Отделения (что теперь Департамент полиции) и впервые опубликовал некоторые из них. Впрочем, основная мысль автора, что „Зеленая лампа“ не только стояла „в связи“ с „Союзом благоденствия“, но и сама была „вольным обществом“, кажется нам недоказанной.

Статья „Амалия Ризнич в поэзии Пушкина“ выясняет, какие стихи Пушкина могут быть с несомненностью относимы к А. Ризнич. Г. Щеголев путем остроумных соображений приходит к выводу, что „цикл Ризнич в творчестве Пушкина обнимает следующие произведения поэта: элегию „Простишь ли мне ревнивые мечты“, элегию „Под небом голубым“ и XV—XVI строфы VI главы „Онегина“, оставшиеся в рукописи. Все же остальные стихотворения, связывавшиеся с именем Ризнич, не могут быть относимы к ней. Этот вывод весьма важен ввиду того, что различные исследователи находили возможным относить к Ризнич целый ряд других стихов Пушкина. Надо, однако, заметить, что доказательства г. Щеголева большею частью психологические, а не основаны на документах, и потому не должны считаться неопровержимыми. Попутно г. Щеголев и в этой статье делает, на основании рукописей Пушкина, несколько существенных поправок к соображениям предшествующих исследователей.

Статья „Император Николай I и Пушкин“ имеет задачей выяснить отношения императора Николая I и Пушкина на основании материалов Государственного архива. Характеристика этих отношений сделана г. Щеголевым односторонне и не беспристрастно. Автор в этой статье не удержался на почве фактов и утверждений, которые могут быть обоснованы документально, но высказал ряд суждений, которые должны быть признаны субъективными (см., например, стр. 242 и 258). Однако в этой статье ценно выяснение тех причин и тех обстоятельств, которые привели к вызову Пушкина в 1825 году в Москву. Г. Щеголев убедительно доказывает, что резолюция о вызове Пушкина еще не предвещала его помилования (как предполагали до сих пор), а находилась в связи с делом о стихах „На 14-е декабря“.

В связи с предыдущей статьей стоит статья „Пушкин в политическом процессе 1826—1828 гг.“. Этот политический процесс, ввиду его отношения к Пушкину, неоднократно излагался исследователями, но г. Щеголев, обратившись к подлинному „делу“, внес несколько новых, характерных для эпохи черт.

Последняя статья книги „Дуэль Пушкина с Дантесом“ представляет лишь очерк исследования, которое г. Щеголев готовит к печати. Статья ценна главным образом материалами, впервые опубликованными г. Щеголевым и извлеченными им из архивов Государственного и с.-петербургского министерства иностранных дел и Кавалергардского его величества полка, а также полученными автором, благодаря содействию Пушкинской комиссии отделения русского языка и словесности при Академии наук, из архивов Лондонского и Берлинского министерства иностранных дел.

Оценивая теперь книгу г. Щеголева в целом, мы должны сказать, что основной ее недостаток состоит в случайности и разнохарактерности ее содержания. Книга не была задумана как нечто целое, и даже не была проредактирована автором с целью сгладить некоторые противоречия образующих ее журнальных статей. Так, например, в одном примечании к статье „Утаенная любовь“ автор принужден сам делать некоторые оговорки по поводу другой статьи, входящей в книгу „Амалия Ризнич“ (стр. 176). Небрежность автора доходит до того, что, сам указав в одном месте правильное чтение одного стиха Пушкина (стр. 95), он в другом месте (стр. 224) печатает

тот же стих в традиционной редакции. Все статьи книги написаны с разных точек зрения и преследуют различные цели: одни — полемические, другие — опубликование новых материалов, третьи — чисто биографические и т. д. Кроме того, многие статьи загромождены особыми экскурсами по различным вопросам „пушкиноведения“, часто интересными и ценными, но прямого отношения к теме статьи не имеющими. Наконец, надо сказать, что язык г. Щеголева, в общем правильный и чистый, в некоторых местах все же уклоняется от языка серьезного исследования к языку газетных фельетонов, например в местах полемических и в таких выражениях, как „послужной список“ (стр. 63) по отношению к судьбе стихотворений Пушкина в рукописи и в печати.

Все эти недостатки книги искупаются, однако, богатством содержания отдельных статей, которое делает обязательным для всех лиц, изучающих в настоящее время жизнь или творчество Пушкина, обращение к работе г. Щеголева. Касаясь, то в связи с основными темами своих статей, то попутно самых разнообразных вопросов „пушкиноведения“, г. Щеголев многие из них разрешает на основании новых данных, извлеченных им из архивов или почерпнутых из рукописей Пушкина, и притом разрешает с большой убедительностью. С своей стороны г. Щеголев ставит ряд вопросов, до сих пор не подымавшихся в литературе о Пушкине, и дает им свое посильное разрешение. Но главным достоинством книги мы считаем тот метод исследования, на необходимость которого указывает г. Щеголев и которого он сам держится в лучших частях своих статей. Только благодаря этому методу, который сводится к новому критическому пересмотру всех наших источников, касающихся Пушкина, и к выставлению впредь только тех положений, которые можно обосновать документально — „пушкиноведение“ может, наконец, стать подлинно научной дисциплиной. В наше время, когда появляется так много книг о Пушкине, авторы которых охотно оперируют с непроверенными данными, сообщаемыми предыдущими исследователями, и охотно строят широкие обобщения, не имея для того достаточного фактического материала, — решительное заявление о необходимости строгого метода в работах по изучению Пушкина составляет бесспорную заслугу г. Щеголева. История пушкинской литературы показывает нам, до какой степени

бесплодны и ненаучны все широкие выводы относительно жизни и творчества Пушкина, когда далеко еще не обследованы и не изучены те материалы, на основании которых можно было бы делать такие выводы. Поэтому г. Щеголев поступил, может быть, справедливо, не поставив никакой определенной задачи для своей книги и ограничившись собиранием фактов по различным, более или менее случайным поводам. Во всяком случае, если отсутствие общего плана и является недостатком книги, то этот недостаток, при наличности в ней богатого фактического материала, в наши дни, когда изучение Пушкина только вступает на научный путь, предпочтительнее, чем недостаток новых документальных исследований в сочинении, хотя бы задуманном и построенном по строго-систематическому плану.

Подводя итоги, мы должны сказать, что сочинение П. Е. Щеголева, благодаря обилию новых материалов, впервые опубликованных в книге, длинному ряду поправок, внесенных автором в работы его предшественников и основанных на добросовестном изучении первоисточников и подлинных рукописей Пушкина, наконец, благодаря строго-научному методу, который автор выставил как необходимое условие плодотворной работы и которого сам последовательно держался в лучших частях своего труда, — вполне заслуживает присуждения пушкинской премии.

Март. 1913.

СТИХОТВОРНАЯ ТЕХНИКА ПУШКИНА[1]

1

В развитии стихотворной техники Пушкина можно различить три основных периода. Первый обнимает „лицейские стихотворения“ и стихи, написанные до ссылки 1820 года. Он характеризуется, особенно вначале, разнообразием метров, но и сравнительной небрежностью стиха: ритма, инструментовки и рифм. Второй период занимает приблизительно все десятилетие 20-х годов. В это время Пушкин окончательно вырабатывает тот стих, который мы теперь называем пушкинским. Однако для этого периода, особенно для его первой половины, характерны некоторое однообразие метров и ритмов и педантическая строгость, с какой Пушкин соблюдает поставленные им себе правила. Во вторую половину этого периода метры и ритмы становятся разнообразнее, стих свободнее. Полное развитие ритма и широкое разнообразие поэтических форм осуществляется Пушкиным в третьем периоде, приходящемся на последние годы его жизни. Таким образом правильнее всего

[1] Предлагаемая статья лишь намечает вопросы изучения стихотворной техники Пушкина. При почти полном отсутствии всяких предварительных исследований и статистических подсчетов, всестороннее рассмотрение стиха Пушкина еще невозможно. Наиболее ценными разысканиями в данной области остаются: статьи Ф. Е. Корша „Разбор вопроса о подлинности окончания „Русалки“ (Спб., 1893) и книга Андрея Белого „Символизм“ (М., 1910), к которым мы и отсылаем читателей за некоторыми подробностями. Что касается технических терминов, встречающихся в нашей статье, то, в случае надобности, объяснение их читатели найдут в книге Н. Н. Шульговского „Теория и практика поэтического творчества“ (Спб., 1914). Нам остается добавить, что наши примеры взяты преимущественно из лирики Пушкина, в которой наиболее ярко выразились ритмические особенности его стиха.

рассматривать развитие стихотворной техники Пушкина на пяти ступенях: первый период распадается на две ступени, 1812—1815 и 1816—1819 года, второй период — также на две ступени, 1820—1824 и 1825—1830 года, и третий период, 1831—1836 года, образует последнюю, высшую, пятую ступень. Разумеется, точных граней между этими периодами и ступенями провести невозможно. Переход от одних приемов творчества к другим совершался у Пушкина постепенно, и в конце каждого периода уже встречаются стихи, написанные техникой периода следующего.

Ранние стихи Пушкина (1812—1815 гг.) написаны самыми разнообразными размерами. Юный поэт не сразу остановился на 4-стопном ямбе, как излюбленной форме стиха. Из 58 стихотворений, которые дошли до нас от этих лет, только 17 написаны сплошь 4-стопным ямбом, т. е. менее 30%. В самом начале лицейского периода Пушкин как бы намеренно пробует различные поэтические формы, выбирая среди них ту, которая наиболее отвечала бы его вкусу. В это время Пушкин решительное предпочтение перед 4-стопным ямбом отдает ямбу 3-стопному и хорею, а „торжественные“ послания неизменно пишет или александрийским стихом или сочетанием 6-стопного ямба с более короткими строчками. Во всем этом сказалось, конечно, влияние прямых учителей Пушкина в поэзии: Батюшкова и Жуковского, охотно пользовавшихся 3-стопным ямбом в своих посланиях, французских эротических лириков, любивших короткие размеры, и русских поэтов XVIII века, разработавших александрийский стих.

В общем в ранних стихотворениях Пушкина (1812—1815 гг.) мы находим почти все основные размеры русского стиха (отсутствует анапест), в том числе:

Ямбы — 2-стопные („Роза“; в начале 1816 года тем же размером написано „Пробуждение“), 3-стопные („К сестре“, „Городок“, „К Дельвигу“, „Батюшкову“, „К Пущину“, „К Галичу“ и др.; в начале 1816 года тем же размером написаны картины „Фавн и пастушка“ и „Фиал Анакреона“), 4-стопные („Кольна“, „К молодой актрисе“, „К Батюшкову“, „К Ломоносову“, „Романс“, „Послание к Юдину“, „Князю А. К. Горчакову“, „Моему Аристарху“ и др.), 5-стопные („Эвлега“), 6-стопные („Осгар“) и, в частности, александрийский стих („К другу стихотворцу“, „Лицинию“, „На возвращение государя императора из Парижа“),

сочетание ямбов 3- и 4-стопных („О, Делия драгая“, „Пирующие студенты“, „Мечтатель“ и др.), 4- 5-стопных („К баронессе М. А. Дельвиг“), 4- и 6-стопных („Воспоминания в Царском селе“, „Красавице, которая нюхала табак“ и др.), 3-, 4-, 5- и 6-стопных (разные эпиграммы, „Леда“, в которую включены части хореические и дактилические, и др.).

Хореи — 3-стопные („Делия“), 4-стопные („Леда“, „Послание к Наталье“, „Опытность“, „Блаженство“, „Гроб Анакреона“) и 4-стопные с дактилическим окончанием („Бова“, — размер заимствованный, вероятно, у Н. М. Карамзина), сочетание 3- и 4-стопных („Козак“).

Дактили — 2-стопные („Измены“, „Леда“, к которым в 1816 году присоединяются еще 3 стихотворения того же размера) и гекзаметрические, причем гекзаметр является с рифмой („Несчастие Клита“).

Амфибрахии — 3- и 4-стопные („Сраженный рыцарь“).

Вместе с тем в этих начальных опытах встречается большое разнообразие строфического построения. Рядом с обычными четверостишиями и двустишиями (в александрийском стихе) мы находим строфы из 6 стихов („Рассудок и любовь“, „Сраженный рыцарь“, — с различным расположением рифм), из 7 стихов („О, Делия драгая“, „Делия“ — с различным расположением рифм), из 8 стихов („Эвлега“, „Воспоминания в Царском селе“, „Осгар“, „Романс“, „Вода и вино“, „К Батюшкову“, „Мечтатель“ — с несколькими формами расположения рифм) и из 10 стихов („Опытность“). Форму строфы принимают и некоторые эпиграммы, из 5 стихов („Подражание французскому“, „Бывало прежних лет герой“) и из 6 стихов („Угрюмых тройка есть певцов“).

В следующие годы первого периода Пушкин не только не расширяет своей метрики, но скорее суживает ее (1816—1819 гг.). Стихи все чаще и чаще начинают замыкаться в однообразный размер — 4-стопный ямб. Новые метры, не испробованные раньше, встречаются за эти годы у Пушкина крайне редко и, так сказать, случайно: в эпиграммах, в шутках. Его внимание обращено не на метрику, а на ритмику, но вполне развить ее ему удалось лишь в нескольких стихотворениях, относящихся к самому концу периода, полный же расцвет ее относится уже к годам после ссылки.

Ямбом написано за эти годы почти 90% всех дошедших до нас стихотворений, а именно 4-стопным ямбом свыше 50% всех стихотворений, а также и первая большая поэма Пушкина („Руслан и Людмила"). Из более коротких ямбических размеров 2- и 3-стопным ямбом написаны сплошь только те 3 стихотворения 1816 года, которые названы раньше. Затем 2-стопные ямбы входят, как часть, в некоторые стихотворения (заключительные стихи каждой строфы „Певца", заключительный, — вероятно, просто неполный, — стих пародии „Послушай, дедушка", предпоследний стих, с дактилическим окончанием, эпиграммы „На графиню Орлову"). 3-стопные ямбы, как часть, также входят в некоторые стихотворения („Noël", „К ней", „Б. Б. Мансурову", „На Кюхельбекера" и др.). Наконец, 2- и 3-стопные ямбы встречаются еще, в сочетании с 2-стопным амфибрахием, в одном наброске („Все призрак, суета").

Зато Пушкин широко развивает за эти годы употребление 5-стопного ямба, иногда чистого, иногда соединенного с 6-стопным и более коротким ямбом. Этот многостопный ямб нравился Пушкину, как подходящий размер для элегий, которые он охотно писал в эти годы. Несколько элегий написано чистым 5-стопным ямбом („Уныние" или „Желание", „Уныние" или „Разлука", „Осеннее утро", „Опять я ваш, о юные друзья", „Не спрашивай, зачем унылой думой" и др.), другие — сочетанием многостопного (5- и 6-стопного) ямба с более короткими ямбическими строками („Мечтателю", „Выздоровление", „К ней", „Певец", „Я видел смерть", „Я думал, что любовь угасла навсегда" и др.). Теми же размерами, т. е. чистым 5-стопным ямбом или многостопным ямбом с более короткими строчками, написан ряд посланий (два послания князю А. М. Горчакову, „Краев чужих неопытный любитель", „К П. П. Каверину", „Дельвигу", „В альбом И. И. Пущину", „В последний раз в сени уединенья" и др.), несколько отдельных стихотворений (в том числе „Сон" — чистым 5-стопным ямбом, „Торжество Вакха" и „Домовому" — разностопными ямбами) и ряд „мелочей": эпиграмм, надписей и т. п. Можно отметить еще первую попытку Пушкина писать белым 5-стопным ямбом в пародии „Послушай, дедушка"... Чистый 6-стопный ямб сохранился почти исключительно в форме александрийского стиха, в торжественных посланиях („Безверие", „Жуковскому" и, повидимому, в приветственной стихотворной речи в Арзамасе);

кроме того, чистым 6-стопным ямбом написана лишь одна эпиграмма („На Каченовского“).

Хорей занимает в эти годы в стихах Пушкина самое незначительное место. Пушкин пишет 4-стопным хореем или легкие, полушутливые стихотворения („К Наташе“, „Лиле“, „К молодой вдове“, „Кривцову“, „Вечерний пир“) или прямые шутки и эпиграммы („Именины“, „И останешься с вопросом“, „Есть в России город Луга“, „На Колосову“). То же надо сказать о сочетании 3- и 4-стопного хорея, которым написаны два шутливых стихотворения („Гауэншильд и Энгельгардт“ и „Что ты, девица, грустна“).

Дактиль является исключительно 2-стопный, уже испробованный Пушкиным раньше, и притом только в стихах 1816 года („Заздравный кубок“, „Боже, царя храни“ и „Пуншевая песня“, если она принадлежит Пушкину).

Амфибрахий, 2-стопный, с одним мужским окончанием, мы находим лишь один раз, как часть, в наброске „Все призрак, суета“.

Наконец, впервые появляется у Пушкина анапест, в маленькой эпиграмме („На А. С. Стурдзу“). Стихотворение написано сочетанием одностопных и двустопных стихов, причем одностопные стихи имеют любопытное 4-сложное окончание.

Надо еще упомянуть, что в эпиграмме „История стихотворца“ четные стихи имеют лишь один слог: их приходится рассматривать или как усеченный одностопный хорей, или как стяжение одностопного ямба[1].

Точно так же бедны за эти годы и строфические построения Пушкина. Кроме четверостиший и двустиший (в александрийском стихе), им употребляются почти исключительно строфы в 8 стихов, с 4 рифмами, последовательно мужскими и женскими („Русалка“ и др.). В виде исключения такая же строфа в оде „Вольность“ начинается мужской рифмой. Намеки на более сложные строфы мы находим опять только в эпиграммах и шутливых стихотворениях („Noël“, строфа из 8 стихов 3-, 4- и 6-стопного ямба, „К Ф. Ф. Юрьеву“, эпиграммы на Карамзина и др.).

---

[1] Или, наконец, как выделенную в особый стих часть последней стопы. Ср. у Тютчева:

В ночи лазурной почивает—Рим.
Взошла луна и овладела—им.

Во втором периоде многие черты пушкинской техники только что рассмотренных лет остаются в силе. Так, ямб продолжает господствовать, и особенно 4-стопный ямб, которым Пушкин пишет и чисто-лирические стихотворения, и послания, и поэмы, и эпиграммы. Торжественные послания, особенно в начале периода, все еще облекаются в форму александрийского стиха. Хорей сначала применяется только в стихотворениях шутливых. Однако появляются и новые размеры. Пушкин начинает писать белым стихом. Более широкое применение получает амфибрахий. Во вторую половину периода Пушкин находит новое применение хорею и вновь пробует дактиль, с его подразделением — гекзаметром. Но все же, кроме опытов самых последних лет этого периода (1828 — 1830), в нем попрежнему ритмика преобладает над метрикой. Пушкин стремится разнообразить не размеры и не строфы, а движение стиха и его звучность.

Третья ступень пушкинской техники обнимает годы 1820 — 1824. Громадное большинство стихотворений, поэм и драм этого периода написано ямбом. Короткие ямбы, любимые Пушкиным-лицеистом, в эти годы почти исчезают из его поэзии. Как отголоски прошлого, можно принять одно стихотворение, написанное 2-стопным ямбом („Адели“), и два стихотворения, написанных 3-стопным ямбом („К моей чернильнице“ и шутку „Мой друг, уже три дня...“). Затем 2-стопный и даже одностопный ямб употреблены, как часть, в стихотворении „Ночной зефир...“, [1] где основная часть написана хореем, а 3-стопный, как часть, в послании П. С. Пущину, в балладе „Жених“ и в оде „Кинжал“. Пушкин как бы чуждается этих слишком „легких“ размеров.

4-стопным ямбом, напротив, написано свыше 100 стихотворений, набросков, эпиграмм и большинство поэм этих лет: „Кавказский пленник“, „Братья разбойники“, „Бахчисарайский фонтан“, „Цыгане“, „Граф Нулин“. Начиная стихотворение то мужской, то женской рифмой, искусно пользуясь пиррихия-

---

[1] Впрочем, два стиха припева:

Шумит,
Бежит...

можно расссматривать, как части одного двухстопного стиха с внутренней рифмой, лишь для удобства читателей печатаемые как две отдельные строки.

ми, Пушкин в этих стихах уже достигает большого разнообразия ритма.

5-стопный ямб теряет в эти годы то значение, какое имел в предыдущие. Им написано еще несколько элегий („Мне вас не жаль, года моей весны“, „Наперсница волшебной старины“, „Желание“, „Наперсница моих сердечных дум“, „Простишь ли мне ревнивые мечты“, „19 октября 1825 года“ и др.), но Пушкин уже начинает предпочитать этот стих для больших эпических или драматических созданий. Белым 5-стопным ямбом (по образцу трагедий Шекспира) написан „Борис Годунов“; в 5-стопных ямбах обработана „Гаврилиада“ и начат перевод „Девственницы“ Вольтера. Разностопным ямбом написано несколько элегий („Погасло дневное светило“, „Ненастный день потух“ и др.) и несколько больших „раздумий“ („Андрей Шенье“, „Кинжал“, „Недвижимый страж дремал“, „Дочери Карагеоргия“). Как самостоятельная форма, является чередование 4- и 5-стопного ямба („Ты прав, мой друг“, „Ужели он казался прежде мне“).

Наибольшего развития достигает в эти годы чистый 6-стопный ямб. Около 30 стихотворений написано александрийским стихом. Среди них есть опять немало „торжественных“ посланий („Чаадаеву“, „К Овидию“, два послания цензору, князю П. А. Вяземскому, брату и мн. др.), есть попытки писать драмы по образцу „лжеклассических“ драм („Вадим“, отрывки из комедии), есть эпиграммы („На Коченовского“, „Тимковский царствовал“ и др.). Но всего охотнее в эти годы применял Пушкин александрийский стих к стихотворениям антологическим; так написан им длинный ряд превосходных стихотворений („Дориде“, „Дорида“, „Нереида“, „Дева“, „Муза“, „Приметы“, „Сафо“, „Покров, упитанный язвительною кровью“, и многих других); так же написаны Пушкиным и элегии, по строгости формы приближающиеся к античной поэзии („Ночь“, „Сожженное письмо“, „Редеет облаков летучая гряда“ и др.). В этом должно видеть влияние стиха Андрэ Шенье, которым Пушкин в те годы увлекался. 6-стопным ямбом с вольным чередованием рифм написано лишь несколько мелочей и набросков („К портрету Вяземского“, „Умолкну скоро я“, „Красавица перед зеркалом“ и др.).

Хореем Пушкин продолжал пользоваться для „легких“ созданий. 3-стопным хореем написана шутка „Брови царь нахму-

ря". 4-стопным хореем — сказка, дошедшая до нас лишь в отрывке, „Царь Никита", несколько „мелочей" („Оленьке Масон", „Лизе страшно полюбить", „Нет — ни в чем вам благодати", „Что же, будет ли вино" и др.) и эпиграмм („На Аракчеева", „В жизни мрачной и презренной", „Кишиневские дамы" и др.). Но в то же время Пушкин начинает пробовать хорей и для значительных созданий. Хореем он пишет три „экзотических" стихотворения („Вертоград моей сестры", „С португальского", „Ночной зефир"), переделку античного стихотворения Парни („Плещут волны Флегетона"), вставную песенку в „Цыганах" „Птичка божия не знает"), несколько отрывков („В голубом эфира поле" и др.). 8-стопным хореем написана пропущенная сцена „Бориса Годунова"; но этот стих определенно распадается на два 4-стопных хорея.

Амфибрахием обработано всего 6 стихотворений, но все они принадлежат к числу значительнейших. 2-стопный амфибрахий встречаем в „Подражаниях Корану" („Восстань, боязливый"); 3- и 4-стопный в „Песне о вещем Олеге"; 4-стопный с одними мужскими рифмами, в „Черной шали" и „Узнике", с чередованием рифм, в стихах „И путник усталый на бога роптал", разностопный в „Вакхической песне".

Попытку писать дактилем, именно гекзаметром, встречаем только в наброске „О, Гелиос, внемли..."

Анапестом, 2-стопным, с одними мужскими рифмами, написана песня Земфиры „Старый муж, грозный муж".

За вторую половину первого периода (1826 — 1829 гг.) в этой схеме намечаются характерные изменения.

Короткие ямбы совсем исчезают. 2-стопным написаны лишь две шутки („За Netty..." и Amour, exil" и части строфы в „Обвале"), 3-стопным один набросок („Лишь розы увядают" и части баллады „Жених"), 4-стопным, иногда без рифм, опять около 100 стихотворений и две больших вещи „Полтава" и „Сцена из „Фауста", 5-стопным, с рифмами, только два маленьких стихотворения („Три ключа", „Я вас любил...") и ряд эпиграмм. Зато теряется значение и александрийского стиха. Из больших посланий им написано лишь одно („Вельможе") и, кроме того, 6 небольших стихотворений („Соловей", „Каков я прежде был", „Поедем, я готов" и др.) и 2 эпиграммы. Разностопными ямбами написано также 5 — 6 стихотворений, из них набросок „Воспоминания в Царском Селе" воспроизводит стро-

фу 1814 года, а два („Когда для смертного...“ и „На холмах Грузии“) написаны характерным чередованием 6- и 4-стопных стихов.

Напротив, употребление хорея сильно развивается. 4-стопным хореем Пушкин пишет не только эпиграммы и шутки („У Тальони иль Кальони“, „В отдалении от вас“, „Сводня грустно за столом“, „Там, где древний Кочерговский“, „Как сатирой безымянной“ и др.), но и длинный ряд чисто лирических созданий. Их можно разделить на две группы. Вопервых, Пушкин применяет хорей в стихах, в которых хочет выразить настроение смутное, неопределенное („Буря мглою небо кроет“, „Сквозь волнистые туманы“, „Снова тучи надо мною“, „Дорожные жалобы“ и др.). Вовторых, пользуется Пушкин хореем в стихах, переносящих нас в другой мир, в другую обстановку, как сказали бы романтики — „экзотических“ („Талисман“, „Кобылица молодая“, „Рифма — звучная подруга“, „Из Гафиза“) и ряд стихотворений, написанных на Кавказе и о Кавказе („Делибаш“, „Дон“, „Зорю бьют“, „Был и я среди донцов“ и др.). 5-стопным хореем (единственный раз употребленным Пушкиным) написан набросок „Кормом, стойлами, надзором“.[1]

Амфибрахием написано стихотворение „Кавказ“ и шутка „Душа моя Павел“.

Гекзаметром — набросок „В рощах Карийских“ и дистихом (гекзаметр с пентаметром) — „Загадка“. Эти размеры должны занять важное место в следующем периоде. 2-стопным дактилем — набросок „Страшно и скучно“.

Анапест, соединенный с хореем, встречается только в шутливом наброске „А в ненастные дни“, размер которого заимствован у Рылеева.

Строфы второго периода, большею частью, однообразны. Пушкин всего охотнее пользуется четверостишиями и двустишиями („Черная шаль“). Большие оды и баллады пишет строфою в 8 стихов, составляющей соединение двух четверостиший („Наполеон“, „Утопленник“ и др.). Однако встречаются и сложные построения: „Песнь о вещем Олеге“ (строфа из 6 стихов), „Жених“ (строфа из 8 стихов, 4 четырехстопным и 4 двух-

---

[1] Основной размер этого чернового наброска, несомненно, 5-стопный хорей; поэтому текст всех изданий подлежит различным исправлениям (например ст. 20-ый должно читать: „С морды каплет кровяная пена...“).

стопных), „19 октября 1826 года (строфа из 8 стихов, в которой, в первом четверостишии, стихи с женскими рифмами стоят рядом), „Рифма — звучная подруга“ (строфа из 6 стихов), строфа „Евгения Онегина“ (из 14 стихов) и даже октава („Кто видел край...“). Особенное оживление в этом отношении представляют стихи, написанные в 1829 году на Кавказе („Обвал“ и др.), но они знаменуют уже переход к третьему периоду с его богатством строфического построения.

В „Домике в Коломне“ (1830 г.) Пушкин писал: „Четырехстопный ямб мне надоел!“ Это не было пустой похвальбой. За годы 1830—1836 Пушкиным не написано и 40 стихотворений 4-стопным ямбом. 6-стопный ямб за эти годы все чаще и чаще употребляется им для шуток. В них Пушкин как бы развенчивает торжественный александрийский стих. Зато хореем за эти годы написано не меньше стихотворений, чем 4-стопным ямбом, и ряд больших созданий (сказки). Наконец, обширное место в поэзии Пушкина получают гекзаметр и дистихи.

Короткие ямбы, 2- и 3-стопные, не воскресают в этот период. Мы их находим лишь как части, в соединении с более длинными („Эхо“, „Не дай мне бог сойти с ума“ и др.). Из больших поэм 4-стопным ямбом написана лишь одна, законченная поэтом: „Медный Всадник“, и две незаконченных: „Галуб“ и „Клеопатра“. Другие большие создания обработаны в 5-стопном ямбе: „Домик в Коломне“, драмы („Скупой Рыцарь“, „Моцарт и Сальери“, „Каменный гость“ и др.). Одна написана 6-стопным ямбом („Анджело“). 5-стопным ямбом с рифмами написаны один сонет („Суровый Дант...“) и небольшое число элегий („Безумных лет угасшее веселье“, „19 октября 1836 года“ и др.). 6-стопным ямбом — терцины („И дале мы пошли...“), сонеты, стихотворение „Осень“. Александрийским стихом — преимущественно шутки („Глухой глухого звал...“, „Румяный критик мой“, „Из записки к приятелю“, „Французских рифмачей суровый судия“, „На это скажут мне“ и др.), два — три значительных стихотворения („Полководец“, „Нет, я не дорожу“, „Странник“) и лишь в самые последние годы несколько стихотворений на религиозные темы („Когда великое свершалось торжество“, с одним 3-стопным стихом, „Как с древа сорвался“, „Отцы пустынники“, „Когда за городом“ и др.). Разностопных ямбов почти нет (исключение — весьма плохая,

по стиху, ода „Клеветникам России"), и один раз употреблено чередование 6- и 4-стопного ямба („К Н**").

Хореем в эти годы Пушкин пользуется в тех же случаях, как в последние годы предыдущего периода. Мы опять находим в хореях стихи, передающие „смутное" настроение („Бесы", отчасти и „Колокольчики звенят", „В поле чистом серебрится"), стихотворения „экзотические" („Родриг", без рифм, „Жил на свете рыцарь бедный", „Было время, процветала", „Подражание арабскому" и др.) и, в связи с ними, стихотворения на античные темы (три перевода из Анакреона, „Бог веселый винограда", „От меня вечор Леила", „Из Катулла" и др.). Но кроме того, Пушкин стал охотно применять хорей к созданиям, в которых хотел передать русский народный склад. Хореем обработаны им сказки („О царе Салтане", „О мертвой царевне", „О золотом петушке"), несколько „Песен западных славян" („Похоронная песня", „Бонапарт и черногорцы", „Соловей", „Вурдалак", „Конь"), русская баллада „Пир Петра Великого" и, может быть, по аналогии, шотландская баллада „Ворон к ворону летит" и баллада Мицкевича „Воевода". Хорей находим мы и еще в нескольких созданиях („Цыгане", „Ходит во поле коса", „Было время, процветала", в песне русалок), отчасти также приближающихся к понятию „экзотических", и в ряде эпиграмм и шуток („Царь увидел пред собою", „Полюбуйтесь же вы, дети", „В Академии наук" и др.).

Амфибрахием опять написано одно значительное лирическое стихотворение („Туча"), часть песни русалок в драме и отрывок „Не розу пафосскую", с дактилическими окончаниями.

Целый ряд антологических стихотворений обработан уже не александрийским стихом, но античными метрами: гекзаметром и дистихами („Из Ксенофана Колофонского", „Из Афенея", „Ион Хиосский", „Юноша, скромно пируй", „Художнику", „На статуи", „Отрок", „Рифма", „Труд", „Юношу, горько рыдая", и др.).

Анапест встречается 2-стопный в песенке „Пью за здравие Мэри" и 3- и 4-стопный в балладе „Будрыс и его сыновья". В этих стихах Пушкин впервые применил анапест к созданиям, которым сам придавал значение.

Наконец, Пушкин пробует совершенно новые метры, которые до него не разрабатывал никто. Это склад народных песен, которыми написаны отдельные стихотворения (Песни о

Стеньке Разине, „Только что на прогалинах весенних“), целая сказка („О рыбаке и рыбке“) и большая часть „Песен западных славян“. Еще более своеобразным размером написана сказка „О попе и работнике его Балде“. Складом раешников сложено поминание „Господина Шафонского“. Чувствуется, что „четырехстопный ямб“ надоел Пушкину действительно, что художник ищет новых метров.

Еще большее разнообразие в этом периоде мы видим в строфическом строении стихотворений. Впервые Пушкин берется за постоянные формы сонета („Поэту“, „Мадонна“, „Сонет“) и терцин („Подражания Данту“, „В начале жизни“) и возобновляет октавы („Осень“, „Домик в Коломне“). Разнообразя четверостишия, Пушкин охотно придает им форму стансов („В часы забав иль праздной скуки“, „Брожу ли я вдоль улиц шумных“ и много других.). Затем мы видим строфы из 5 стихов („Паж“, „Расставание“, „Пью за здравие Мэри“, с „тройным созвучием“), из 6 стихов („Эхо“, „Зимнее утро“, „Гимн в честь чумы“, „Воевода“, „Не дай мне бог“, „К тени полководца“ и др., с различным расположением рифм), из 8 стихов („Моя родословная“, „Красавице“, „19 октября 1831 года“, „Заклинание“, „На выздоровление Лукулла“ и др.), из 10 стихов („Бородинская годовщина“), из 14 стихов („Евгений Онегин“, „Родословная моего героя“) и некоторые другие построения.

Можно сказать, что в конце жизни Пушкин сумел соединить богатство ритмическое с метрическим разнообразием.

2

Ритмика Пушкина распадается на те же три периода, как его метрика. В первом периоде ритмы Пушкина бедны, однообразны и случайны. Во втором они богаты, но стеснены правилами, которые поэт соблюдает строго. В третьем ритмика становится свободной, достигает высшей выразительности и высшего разнообразия.

Сила Пушкина в двухсложных размерах: ямбах и хореях. Особенно разработана Пушкиным ритмика 4-стопного ямба, которым он все же писал больше всего. Дактили Пушкина, в том числе и гекзаметры, довольно бесцветны. Несколько более разработан амфибрахий. Анапестом написано

у Пушкина слишком мало, чтобы говорить о пушкинском анапесте.

В ранних стихах Пушкина наиболее ритмически развитыми были короткие ямбы. Два стихотворения, написанных 2-стопным ямбом, „Роза“ и „Пробуждение“, дают едва ли не все возможные модификации этого размера, и позднейшие попытки Пушкина в той же форме („Адель“ и отдельные стихи в других пьесах) не прибавляют ничего нового. Искусным употреблением пиррихия в первой стопе и искусным распределением цезур юноша-Пушкин придает исключительное разнообразие этому, казалось бы столь неподвижному, ритму. В самом деле, достаточно привести несколько стихов, чтобы убедиться, сколько разных модификаций умел Пушкин придать 2-стопному ямбу:

Где наша роза...

—

Увяла роза...

—

Мечты! Мечты!

—

Я пробужден...

—

И ловит сна
Воспоминанье...

3-стопные ямбы остались у Пушкина почти на той же стадии развития, на какой они стояли у Батюшкова и Жуковского. В них почти исключительно господствуют строки с пиррихием во второй стопе:

Без дела в хлопотах,
Зевая, веселился
В театре, на пирах...

Реже встречаются строки со всеми тремя иктами:

Березок своды темны
Прохладну сень дают...

Еще реже встречаются строки с пиррихием в первой стопе:

Не подхожу я к ручке...

Сочетания этих форм совершенно произвольны, а преобладание первой, которая иногда встречается в 10—12 стихах подряд, придает известную монотонность длинным стихотворениям. Впрочем, в единственном большом стихотворении, написанном этим размером после лицейского периода, „К моей чернильнице“, число стихов с тремя иктами уже гораздо зна-

чительнее, что дает всему стихотворению гораздо больше разнообразия и делает стих более твердым, более мужественным.

4-стопный ямб у Пушкина принял вполне определенную форму только около 1820 года. Начиная с этого времени, Пушкин почти исключительно пользовался тремя главными модификациями этого стиха: стихом с четырьмя иктами, стихом с одним пиррихием и стихом с двумя пиррихиями, **не стоящими рядом**. При этом Пушкин в тех случаях, когда пиррихий в слове следует за ударением, стремился к тому, чтобы он кончал слово (стоял перед цезурой), а в тех случаях, когда пиррихий стоит в слове перед ударением,—чтобы он не начинал собою слово. Вместе с тем Пушкин предпочитал, чтобы пиррихий, стоящий в слове после ударения, приходился на 3-ю стопу, а не на 2-ю, а пиррихий, стоящий в слове перед ударением,—на 1-ю стопу. Таким образом чисто „пушкинскими" должно признать такие стихи:

1) С пиррихием, стоящим в слове после ударения:

Природа жаждущих степей...

—

Покойных рыцарей любовь...

—

Померкла молодость моя
С ее неверными дарами.

Напротив, стихи:

Замеченный ее душой...

—

Иль иволги напев живой...

уже составляют исключение у Пушкина.

2) С пиррихием, стоящим в слове после ударения:

Непроходимые дубравы...

—

Неизъяснимому волненью...

—

Александрийского столпа...

Свое правило Пушкин, видимо, считал соблюденным и тогда, когда первый слог стиха был атоничен (проклитикой), например:

И толковала чернь тупая...

—

И равнодушная природа...

При таком же пиррихии в дальнейших стопах Пушкин по возможности держался того же правила. Так, вполне пушкинские стихи:

Забылся я неосторожно...

—

Вокруг нее заговорят...

—

Ты рождена воспламенять
Воображение поэтов...

Но не редкость встретить стихи с таким пиррихием в 3-й или 4-й стопе, где это правило нарушено, например:

Услышать слово роковое...

—

Казалось, пленник безнадежный
К унылой жизни привыкал...

Впрочем, оба правила нарушались Пушкиным иногда ради определенных целей изобразительности. Так, пиррихий после ударения не замыкает слова (преимущественно в 3-й стопе), когда надо вложить в стих особую страстность, например:

Твои пленительные очи...

—

Тиха украинская ночь...

—

Пройдет непризнанное вновь...

Все эти свойства своего 4-стопного ямба Пушкин чутьем угадал с самого начала своей деятельности. Даже в лицейских стихах у него весьма мало отступлений от них. Но в своих ранних стихах Пушкин пользовался разными формами своего ямба, так сказать, случайно, мало или не всегда согласуя их с содержанием. С развитием ритма Пушкина у него вырабатывается определенное отношение к различным модификациям 3-стопного ямба. Проследить их все здесь невозможно, и приходится ограничиться несколькими примерами.

В тех стихотворениях, где Пушкин хотел выразить настроения нежные и страстные, он, в пору расцвета своей ритмики, всегда пользовался стихами, богатыми пиррихиями. Например:

Иль только сон воображенья
В пустынной мгле нарисовал
Свои минутные виденья,
Души неясный идеал.

Точно так же в стихотворении „Я помню чудное мгновенье“ на 24 стиха только 4 содержат все 4 икта, причем некоторые из них могут быть все же прочитаны с пиррихием („И вот опять явилась ты“), а один, как нечто противополагающий общему настроению стихов, намеренно отягощен ударениями („Шли годы. Бурь порыв мятежный...“).

Напротив, чтобы придать стиху суровость, Пушкин или резко делил его тремя цезурами, заставляя звучать все четыре икта, как, например:

Подите прочь! Какое дело...

—

„Кто ты? Одна, порой ночною
Зачем ты здесь?“—Я шла к тебе...

—

Выходит Петр. Его глаза...

—или пользуется необычной расстановкой цезур, например, тотчас после первого икта при пиррихии в первой стопе:

Береговой ее гранит...

—

Ареопаг остервенелый...

—

Ты затопил, освирепев...

—

Я проходил пустыню мира...

Сюда же относится игра цезурами, очень тонкая у Пушкина. Стихи чисто лирические обычно представляют у него одно связное целое; напротив, стихи, заключающие описание и повествование, большею частью резко разделены цезурами на части. В этом отношении замечательно описание выхода Петра в „Полтаве“. Весь „Медный всадник“ (кроме его лирических отступлений) написан с резкими цезурами, порой придающими стихам характер прозы. Известны замечательные цезуры стиха: „Швед, русский, колет, рубит, режет...“ или „Крик женский, брань и смех и ропот...“ Менее обращалось внимание на довольно частые у Пушкина цезуры, делящие стих на две равные половины, что сообщает особую полноту стиху, как бы обращает его в два стиха:

В тиши полей, в тени лесной...

—

И песни жен, и крик детей...

—

Лукавый ум и сила рук...

—

Потоплена, запружена...

Избегал Пушкин такого размещения цезур, при котором они являются после каждой стопы. Но иногда, в целях изобразительности, он допускал и такое деление стиха, например:

„Зачем ты здесь?“—Я шла к тебе...

—

Не спи, казак: во тьме ночной...

—

Монах, монах, ко мне, ко мне...

В общем, можно заметить, что в лирике Пушкин модифицировал 4-стопный ямб преимущественно игрой пиррихиев, в поэмах—игрой цезур.

Развивая ритмику отдельных стихов, Пушкин в то же время развивал и богатство ритмических сочетаний. Уже в „Руслане и Людмиле“ можно подметить стремление юного поэта строить сложные сочетания различных ритмических единиц. [1] В пору расцвета своего творчества Пушкин достигал в этом высшего совершенства. Группы разно-ритмичных стихов образуют у него как бы строфы, спаянные в одно целое. Здесь не место приводить длинные выписки. Укажем только, например, на часто встречающуюся у Пушкина ритмическую группу, кончающуюся приблизительно тем же ритмом, как и в стихах:

и светла
Адмиралтейская игла...—

или на другую также нередкую группу, кончающуюся парными, одинаково-ритмичными стихами, как например:

Телеги мирные цыганов,
Смиренной вольности детей...

Таких „обычных“ у Пушкина ритмических групп можно насчитать больше десяти. Обращаясь в последние годы к форме стансов, Пушкин отчасти желал, может быть, освободить себя от этой привычной ему группировки ритмических единиц.

Пушкин, в позднейшие годы, определенно избегал (кроме исключительных случаев, когда то требовалось для высшей изобразительности) ставить рядом одинаково-ритмические строки. Насколько умел Пушкин разнообразить ритм последовательных стихов, может служить примером послание к Язы-

[1] См. „Символизм“ А. Белого, стр. 422.

кову: „Языков! кто тебе внушил“, или, еще лучше, стихотворение „Не пой, красавица, при мне...“ [1]

Наиболее совершенный 4-стопный ямб является у Пушкина все же в его последних созданиях, в стихотворениях 1830—1836 годов, в „Медном всаднике“, „Галубе“, „Клеопатре“. Здесь налицо все те свойства стиха, о которых мы говорили, но особенно развита игра цезурами. Для 4-стопного ямба этого периода характерно уменьшение числа пиррихиев: стих становится так насыщен образами, что для пиррихиев как бы не остается места. Что прежде достигалось накоплением пиррихиев, Пушкин теперь охотнее выражает звукописью. Вместе с тем многое из того, чего раньше он избегал, он теперь применяет свободно, умея из самых недостатков стиха извлечь особую изобразительность. Таковы, например стихи: „Вы слышите ль мой голос грубый“, или: „И тронулась арба. За ней...“, в которых редкий у Пушкина пиррихий дает совершенно особое впечатление: дерзкого вопроса в первом случае, движения арбы—во втором. Гораздо свободнее ставит также Пушкин в эти годы значимые слова на тезисах стопы, например: „Нет, мыслит он, не заменит...“, „Ты—трус, ты—раб, ты—армянин“ (стих, начало которого переходит в спондеический метр). Впрочем, в этом отношении Пушкин до конца соблюдал все же большую осторожность (см. дальше). Все это, вместе взятое, определенно отличает строгий, мужественный, резко делимый цезурами 4-стопный ямб позднейших лет Пушкина от 4-стопного ямба его юности, легкого, женственного, в котором каждый стих образует как бы отдельную волну.

Те правила о пиррихиях и цезурах, которые были отмечены по отношению к 4-стопному ямбу, Пушкин применял и в ямбе многостопном. Только в белом 5-стопном ямбе, который Пушкин употреблял преимущественно для диалога, он позволял себе большую свободу. В диалогах драм Пушкина уже не редкость встретить стихи, как следующие:

Давно царям подручниками служим...

—

Счастлив! А я от отроческих лет...

—

Пускай их спесь о местничестве тужит...

—

Три месяца ухаживали вы...

---

[1] См. „Символизм“ А. Белого, стр. 396 и сл.

Точно так же при цезуре на второй стопе Пушкин в ней не только не избегает, в 5-стопном ямбе, пиррихия, но, напротив, любит его. Совершенно пушкинские стихи:

В атласные дырявые карманы...

—

Ни милостей, ни вашего вниманья...

Также, при такой цезуре, встречается в 5-стопном ямбе и столкновение двух пиррихиев, например:

Со временем и понемногу снова...

По отношению к цезуре 5-стопный ямб Пушкина распадается на две вполне различных группы. До 1830 года Пушкин в 5-стопном ямбе считал необходимой мужскую цезуру после 2-й стопы. По словам самого Пушкина, он принял это правило под влиянием французского пентаметра. Так написаны все лирические стихотворения и поэмы 1814—1829 годов и „Борис Годунов". Стихи без определенной цезуры составляют за эти годы у Пушкина в 5-стопном ямбе величайшую редкость; во всем „Борисе Годунове" только один такой стих. Начиная с 1830 года, Пушкин, под влиянием общего стремления к большей свободе ритма, отказывается от постоянной цезуры в 5-стопном ямбе. В „Домике в Коломне" он еще говорит: „Я в пятистопной строчке люблю цезуру на второй стопе". Но сам „Домик" написан без соблюдения точной цезуры. Так же написаны „Мицкевич", „Вновь я посетил", набросок „В начале жизни", драмы 1830 года, „Русалка" и др. Это освобождение придало стиху гораздо больше разнообразия. Стихи с мужской цезурой чередуются со стихами с цезурой женской, с цезурой после 3-й стопы и со стихами без определенной цезуры (например, „Но видом величавая жена", „Последней в Андалузии крестьянки"). Несколько жесткий в „Годунове" стих ожил, стал способен отражать самые разнообразные настроения.

Напротив, в 6-стопном ямбе Пушкин до конца строго соблюдал постоянную мужскую цезуру после 3-й стопы. Кажется, во всем творчестве Пушкина есть лишь три стиха, нарушающих (вероятно, случайно) это правило:

За городом в проклятой венте. Я Лауры...

—

Убил его родного брата. Правда, жаль...

—

Все жалобы, упреки, слезы,—мочи нет...

Развитие 6-стопного ямба шло у Пушкина особым путем. Пушкин постепенно облегчал этот стих, вводя пиррихии в новых стопах и особенно все чаще применяя пиррихическую цезуру. Так, например, в первых 30 стихах послания „К другу стихотворцу" (1814 г.) всего 9 стихов с пиррихической цезурой; в стихотворении „Когда за городом задумчив я брожу" (1836 г.) на 28 стихов таких цезур уже 13. В стихотворении „Приметы" (1822 г.), при 14 стихах, пиррихических цезур всего 3; в „Молитве" (1836 г.), при 16 стихах, их 8. В послании „На возвращение государя императора" (1815 г.) во всех 88 стихах таких цезур только 25, т. е. 30%; в наброске „Тогда я демонов" (1832 г.) при 19 стихах их 14, т. е. 75%. В виде исключения число пиррихических цезур более значительно в нескольких элегиях ранних лет и в послании к Жуковскому, где Пушкин, видимо, поддался влиянию техники того поэта, к которому обращал свои стихи. Таким образом, если 4-стопный ямб с годами становился у Пушкина более мужественным, то ямб 6-стопный, наоборот, постепенно освобождался от свойственной ему сухости, становился более легким, более женственным.

С развитием своей техники Пушкин развивал также и игру цезурами в 5- и 6-стопном ямбе. В ранних стихах цезуры смысловые почти всегда совпадают с цезурами метрическими; enjambements весьма редки. Но уже в 20-х годах Пушкин начинает искать разнообразия для многостопных ямбов в игре с цезурами. Он уже охотно делит такие стихи на три части (например. „Судьба глядит, мы вянем, дни бегут"), переносит смысл из конца одного стиха (и не только с полустишия) в начало другого, противополагает сплошные стихи—дробленым. В этом отношении замечательно стихотворение „Покров, упитанный..." (1825 г.), в котором порывистость движений Алкида выражена стихами с резкими цезурами, а освобождение духа героя—связностью последних полутора стихов. Высокого совершенства и полной свободы от метра достигает эта игра цезурами в стихах последних лет, например в сонете „Поэту".

Ты—царь: живи один. Дорогою свободной
Иди...

Прекрасные примеры того же находим в послании „Вельможа", в поэме „Анджело" и др.

Разностопный ямб (прежде называвшийся „вольным“ стихом), которым Пушкин охотно пишет в первую половину своей деятельности, потом вовсе исчезает из его творчества. Сохраняется только правильное чередование длинных и коротких ямбических строк, например, 6- и 4-стопного ямба.

Хорей получил развитие у Пушкина только во вторую половину деятельности. Но очень рано Пушкин усвоил себе взгляд, что во всех хореических строчках, какой бы длины они ни были, первая стопа должна быть заменена пиррихием. Более частые нарушения этого правила мы находим только в ранних стихах Пушкина, например:

Помнишь ли, мой брат, по чаше...

—

Стелется туман ненастный...

—

Каждый у своей гробницы...

Напротив, чисто пушкинские хореи звучат так:

Узнаем коней ретивых...

—

Равнодушно уходила...

В пору расцвета техники Пушкина хореи с иктом на первом слоге встречаются крайне редко, и то большею частью в первом стихе пьесы, например:

Блеща средь полей широких...

—

Долго сих листов заветных...

или при делении стиха цезурами на три части, например:

В службе, в картах и в пирах...

Более часты они в сказках, написанных вообще очень свободным стихом. В них не редкость стихи вроде следующих:

Времени не тратя даром...

—

Девицу в живых оставить...

—

Бабушка, постой немножко...

Что касается пиррихия в 3-й стопе 4-стопного хорея, то он подчиняется у Пушкина тому же правилу, как в ямбе, т. е. чаще всего стоит перед цезурой, если следует в слове после ударения. Так, совершенно пушкинские стихи:

Только пьяное вино...

—

Краснощекому Здоровью...

—

Посмеялася речам...

Исключений из этого правила у Пушкина немного; таков, например, стих:

Председательница оргий...

Цезуры в хореях у Пушкина гораздо однообразнее, чем в ямбе. Самая обычная делит стих на две половины:

Русский штык иль русский флаг...

—

Не стыдись, навек ты мой...

—

Скучно, грустно... Завтра, Нина...

—

От недуга, от могилы...
От измены, от забвенья
Сохранит мой талисман...

Благодаря обязательному пиррихию в первой стопе, число модификаций хорея оказывается гораздо меньшим, чем ямба. Поэтому и ритмические сочетания хореев у Пушкина гораздо беднее, чем сочетания ямбов. Впрочем, во многих хореических пьесах Пушкин намеренно придавал стихам однообразное ритмическое движение, выражая грусть, уныние, например в таких стихотворениях, как „Сквозь волнистые туманы", „Буря", „Мчатся тучи", или, стараясь выразить удаль, в песне „Пир Петра Великого". Более разнообразны ритмические сочетания в стихах „экзотических" и на античные темы. Так, например, в пьесе „Узнаем коней ретивых" одинаковое построение имеют лишь стихи одинаковые по содержанию (1-й, 3-й и 6-й), остальные все различны; в пьесе „Поредели, побелели" ритм только двух стихов повторяется вполне, и т. д.

В двухсложных размерах особенно важен вопрос о постановке значимых слов на тезисах стопы. В этом отношении Пушкин всегда был очень осторожен. Широкое развитие спондеев в ямбах и хореях произошло уже в после-пушкинскую эпоху. У него самого они являются в самом затаенном виде. Так, например, он позволял себе начинать ямб двумя одинаковыми односложными словами, например:

Там, там, где тень, где лист чудесный...

—

Все, все уже прошли...

—

Что, что ты врешь?..

—

Ты, ты всех бед моих виною...

Гораздо реже на первом слоге стоит особое значимое слово:

Трон ждет тебя...

—

Так. Памятник жена ему воздвигла...

—

Крик женский, брань и смех и ропот...

—

Дух отрицанья, дух сомненья...

—

Швед, русский, колет, рубит, режет...

На тезисах других стоп это встречается еще реже и еще затаеннее, например:

Скажи... нет, после переговорим...

—

Стоял он, дум великих полн...

Напротив, Пушкин широко прибегал к атонированию двухсложных слов, ставя в ямбической стопе малозначущие хореические слова. В ранних стихах встречаются даже такие примеры:

Вы чинно, молча, сложа руки...

—

Долго б спать было советникам...

Позднее Пушкин допускал атонирование лишь предлогов, союзов и местоимений. Подобных примеров довольно много на всем протяжении его творчества, например, в ямбах:

Через его шагнете кости...

—

Передо мной явилась ты...

—

Или, но это кроме шуток...

—

Или уже они увяли...

—

Или соседняя долина...

—

Я предлагаю выпить в его память...

То же в хореях:

Гезиод или Омир...

—

С того света привидением...

—

Не отвергнуть сего случая...

—

Его за руку взяла...

В черновом наброске стихов „С португальского":

Она песне улыбалась...

А в сказках даже:

Войска идут день и ночь...

Ввиду такого стремления атонировать двухсложные слова можно думать, что сам Пушкин считал иные хореи, где в первой стопе стоит икт, за начинающиеся с проклитики, например:

Сколько раз повиновался...

—

Помня первые свиданья...

—

Кудри—честь главы моей...

—

Парка счет ведет им строго... [1]

Надо добавить, что при всем чутье Пушкина к стиху ему случалось ошибаться в счете стоп, что показывает известную условность нашего стихосложения. Так, среди 6-стопных стихов у Пушкина не раз оказываются 5-стопные. В александрийских стихах „Нет, я не дорожу..." находим 5-стопный стих:

Когда склонясь на долгие моленья...

В заключении элегии „Когда для смертного" (окончательно не отделанном) на том месте, где должен бы по метру стоять 6-стопный стих, читаем:

И сердцу вновь наносит хладный свет...

В стихотворении „К Н*" опять 5-стопный стих:

Ты проклял нас, бессмысленных детей...

Наоборот, среди 5-стопных стихов иногда проскальзывают 6-стопные. В „Каменном госте" три 6-стопных стиха:

---

[1] Другие примеры см. у Ф. Е. Корша, op. cit.

Убил его родного брата. Правда, жаль...

—

Ну, в знак того, что ты совсем уж не сердита...

—

За городом, в проклятой венте. Я Лауры...

В стихах „Вновь я посетил“ 6-стопный стих:

Я проезжал верхом при свете лунной ночи...

Даже в „Борисе Годунове“:

У Вишневецкого, что на одре болезни...

В неотделанной „Русалке“, вместо 5-стопных, находим стихи 6-стопные и 4-стопные; то же в наброске „В начале жизни“ и в других. [1] В черновом наброске „Кормом, стойлами, надзором“, написанном 5-стопным хореем, находим стихи 4- и 6-стопные. Немало метрических промахов в лицейских стихах, не подвергшихся окончательной обработке.

Сравнительно с двухсложными размерами трехсложные разработаны Пушкиным гораздо менее.

Амфибрахий является у Пушкина всегда в чистом виде: он не допускал в нем анакрусы. [2] В тезисах стоп Пушкин с самого начала свободно ставил атонированные слова. Только в тщательно обработанной „Песне о вещем Олеге“ он их решительно избегал, позволяя себе атонировать лишь односложные малозначущие слова —

Открой м н е в с ю правду, не бойся меня...

В других стихах, писанных амфибрахием, находим атонированными и значущие слова —

Мы вольные птицы, пора, б р а т, пора...

—

Там, ниже, м о х тощий, кустарник сухой...

и атонированные двухсложные слова, даже ямбические:

Я дал е м у злата и проклял его...

—

Кавказ п о д о мною. Один в вышине...

—

А там у ж е рощи, зеленые сени...

---

[1] Другие примеры см. там же.

[2] Анакрусу в амфибрахии охотно допускал Лермонтов. См., например, его стихотворение „Русалка плыла по реке голубой...“

Технику гекзаметра и дистихов (гекзаметра с пентаметром) Пушкин заимствовал у Гнедича и Дельвига, не внеся в нее ничего существенно своего. Впрочем, замену дактиля хореем Пушкин допускал почти исключительно в первой стопе и после цезур, главной или второстепенной. Так, например, вполне пушкинский гекзаметр:

Чистый лоснится пол; стеклянные чаши
блистают...

Такую замену Пушкин допускал и при односложном слове в начале стиха:

Мед и сыр молодой, все готово, весь
убран цветами...

Примером замены дактиля хореем после второстепенной цезуры может служить стих:

Злое дитя, старик молодой, властелин
добронравный...

Известно, что в „Загадке" третий стих был написан Пушкиным с метрической ошибкой и исправлен (не совсем удачно) издателями.

В анапесте Пушкин свободно допускал в тезисах стоп, особенно первой, не только значущие односложные слова („Снег на землю валится..."), но и значущие двухсложные, впрочем, только хореические. Таковы анапесты:

Старый муж, грозный муж...

—

Жарче летнего дня...

—

Тихо запер я двери...

—

Солнце жизни моей...

В балладе „Будрыс и его сыновья" (1833 г.) такие athona в первой стопе даже преобладают над пиррихиями:

Дети, седла чините...

—

Жены их, как в окладах...

—

Денег с целого света, сукон яркого цвета...

Особенность пушкинской метрики составляют народные размеры. Ими написано большинство „Песен западных славян",

„Сказка о рыбаке и рыбке“ и несколько отдельных стихотворений. В основу этого размера,—как и размера наших былин, [1]—положен не счет слогов и ударений, а счет значимых выражений в стихе. У Пушкина каждый стих заключает в себе большей частью три значащих выражения. Например:

Что белеет | на горе | зеленой?
Снег ли то | али лебеди | белы?
Был бы снег | он давно б | растаял,
Были б лебеди | они б | улетели.

Другой пример:

Не два волка | в овраге | грызутся,
Отец с сыном | в пещере | бранятся.
Старый Петро | сына | укоряет.

Начальные слова в этом отрывке так же атонированы, как то обычно у Пушкина в анапесте. Пример из „Сказки о рыбаке и рыбке“:

В дорогой | собольей | душегрейке,
Парчевая | на маковке | кичка,
Жемчуги | окружили | шею,
На руках | золотые | перстни,
На ногах | красные | сапожки.

Пример такого же стиха, с двухдольным делением:

Стал | воевода
Требовать | подарков.
Поднес | Стенька Разин
Камки | хрущатые,
Парчи | золотые.

Совершенно произвольным стихом написана „Сказка о попе и работнике его Балде“. Подобно присказкам раешников, она основана исключительно на конечных созвучиях. Отдельные стихи могут быть приэтом произвольного метра и произвольной длины. Сходным складом написано поминовение „Господина Шафонского“.

К народным размерам Пушкин обратился уже в последний период своей деятельности, когда почувствовал, что его ритмика вполне освободилась от власти метра.

---

[1] См. исследование П. Д. Голохвастова—Законы стиха. СПб., 1883.

3

Звуковая гармония стиха Пушкина основывается главным образом на игре рифмами, аллитерациях и словесной инструментовке.

В своих ранних стихах Пушкин относился довольно небрежно к этим началам. Во втором периоде он выработал себе строгие правила для рифмы и в отдельных стихах прибегал к тонкой инструментовке и к смелым аллитерациям. Только в третьем периоде звуковая гармония стиха Пушкина достигает полного развития.

В лицейских стихах Пушкина много крайне небрежных рифм. Образцами в рифмах юный Пушкин избрал себе Батюшкова и Жуковского, не последовав ни за Державиным, считавшим достаточным рифмовать гласные, не обращая внимания на согласные, ни за Херасковым, стремившимся соблюдать в рифме опорную согласную. Но неопытность молодого стихотворца заставляла Пушкина часто делать прямые ошибки в рифмовке слов. Так, в лицейских стихах встречаем рифмы: „богатства — государства“, брег — поверг“, „мак—крылах“, „китайца — американца“, „весельи — исчезли“, „рад — писать и т. д. [1]

Во втором периоде Пушкин вырабатывает для себя правила рифмы, в общем соблюдаемые русскими поэтами до сих пор. Пушкин считает рифму, начиная с ударяемой гласной, не обращая внимания на опорную согласную. Только для мужских рифм на гласную он признает нужным, да и то не всегда (по образцу французских поэтов), рифмовать и опорную согласную. Сходные в произношении звуки в рифме смешиваются: *а* и *я*, *ы* и *и*, *о* и *е*, *у* и *ю*, *ѣ* и *е*, *д* и *т*, *з* и *с*, *ф* и *в*, *б* и *п*, *ж* и *ш*, *к* и *г*, и т. д. Смешиваются и сходные в произношении окончания *ого* (правописание времен Пушкина *аго*) и *ова*. Приставка *й* к неударяемому слогу в конце слова не изменяет рифмы. Не изменяют ее и сходные (обе твердые или обе мягкие) гласные, стоящие после ударения, например, *о* и *ы*, *и* и *е* (*ѣ*). Энклитические слова, без ударения, тесно примыкающие к предыдущему слову, рифмуются с целым созвучным словом, образуя составную рифму, и т. д.

---

[1] Значительный список таких рифм (однако не исчерпывающий) см. у Ф. Е. Корша, op. cit., стр. 18.

Таким образом, чисто пушкинскими рифмами надо признать следующие: 1) при сходных звуках: „как-нибудь — блеснуть“, „брегет — обед“, „раз — васисдас“, „уверен — Каверин“, „под Азовом — суровым“, „послушный — простодушной“, „милый — силой“, „снова — рокового“, „младого — снова“ и т д.; 2) при дополнении звука *й*: „мечтаний — няне“, „славы — лукавый“; надо заметить, что таких рифм у Пушкина сравнительно немного, но зато, отчасти под влиянием правописания своего времени, Пушкин считал себя вправе рифмовать не только *ый* и *ой*, но и *ый* и *о* (неударяемые), например: „благородный — угодно“; 3) составные рифмы: „моложе — что же“, „нельзя ли — побежали“, „нельзя ль — жаль“, „Чайльд-Гарольдом — со льдом“, „отвечай-ка — хозяйка“ и т. п.

Однако даже в пору расцвета техники Пушкина в его стихах встречаются различные уклонения от таких правил, частью намеренные, преследующие известные цели изобразительности, частью — объясняемые только недосмотром поэта.

Вопервых, и в поэмах и в лирике встречаются единичные стихи не срифмованные. Часто это можно объяснить ошибкой издателей или переписчика (хотя бы переписчиком был сам Пушкин). Таких стихов немало в лицейском периоде, но есть они и в позднейших. Так, в стихотворении „Рифма — звучная подруга“ в первой строфе остался не срифмованным 4 стих, отчего вся строфа стала короче следующих. В „Бахчисарайском фонтане“ остается без рифмы стих: „Мелькала дева предо мной“. В „Медном всаднике“ без рифмы осталось 3 стиха: „И не нашел уже следов“, „На город кинулась. Пред нею“, „А спал на пристани. Питался“ и т. п. Наоборот, случается у Пушкина, что одна и та же рифма повторяется слишком долго. Так, в поэмах и длинных стихотворениях рифма одного четверостишия иногда не только повторяется в следующем, но идет даже далее. Таковы рифмы в конце 1-й песни „Полтавы“: „забывает — открывает — затмевает — воображает“, или рифмы „Вадима“, где одно слово повторяется дважды: „Старика — ветерка — река — старика“ и др.

Вовторых, Пушкин иногда слишком свободно понимал сходство звуков. Нельзя осудить, несмотря на их смелость, рифм, как „пожалуй — малый“, „оракул — каракуль“, но, по выражению Ф. Е. Корша, конечно, сам Пушкин „не одобрил бы таких созвучий, каковы“: „Васька — коляска“, „вручив—вкривь“,

„низкий — александрийский — склизкий“, „молот — город“, „союз — боюсь“ и т. п. Кроме того, не всегда требуя для мужской рифмы на гласную опорной согласной, Пушкин идет в этом отношении слишком далеко. Можно примириться с тем, что он рифмует без опорной согласной слова на *я* и *ю* (как иотированные гласные) и даже на *и* (как на гласную, очень сильную в произношении), например: „меня — моя“, „себя — я“, „пою — молю“, „королю — свою“, „любви — мои“, „колеи — земли“. Уже слабее рифмы, как: „пустой — землей“, „мое — Gillot“, но совсем слабыми надо признать рифмы, как: „она — сошла“, „плоды — мечты“, „пуста — пруда“, „толпу — арбу“. Недостатком рифмы является и рифмовка двойной согласной (в женских окончаниях) с одной: „бездыханна — Диана“ и т. п.

С современной точки зрения приходится осудить еще рифмовку *ё* с *е*: „черкеса — утеса“, „лес — грез“, „железы — слезы“, „тяжелой — оробелой“ и т. п. Наконец, недочетом рифмы является и рифмовка слов одного корня, что нередко у Пушкина: „скажи — укажи“, „отважно — важно“, „знать — узнать“, „шли — нашли“, „снес — донес“ и т. д. Приэтом Пушкин порой довольствуется простым повторением слова вместо рифмы, иногда в новом смысле, иногда в том же: „сапоги — сапоги“ (в песне Франца), „мира — мира“ („Безверие“), „мира — мира“ („Руслан“), „до них — их“ („Е. О.“) и т. д. Иногда этот прием производится Пушкиным явно намеренно, в произведениях шутливых, в народном складе и т. п., например: „А что же делает супруга — одна в отсутствие супруга“ („Граф Нулин“), „гости — в гости“ („О царе Салтане“), „слезы точит — нож... точит“ („Жених“). Сюда же относятся рифмы составные, буквально повторяющие слово: „по калачу — поколочу“, „по лбу — полбу“.

При всех этих единичных промахах, рифмовку Пушкина должно признать очень замечательной и придающей стиху особую силу. Сила рифмы Пушкина — в ее естественности. Пушкин не щеголяет редкостью и изысканностью рифмы; „новых“ рифм у него немного. Словарь рифм Пушкина показал бы, как часто у него повторяются одни и те же пары созвучий, особенно мужских. Но Пушкин внимательно заботился о двух вещах: 1) чтобы рифмующееся слово естественно приходилось на конец стиха и 2) чтобы под рифму попадали те слова, на которые почему-либо надо обратить особое внимание читателя,

на которых лежит смысловое ударение. Благодаря этому, рифма Пушкина — не случайное украшение, но необходимый элемент стиха, нечто связанное с ним органически, его существенная часть. Рифма Пушкина не только отмечает концы стихов (ее первое назначение в тоническом стихе), но могущественно способствует общему художественному впечатлению, выдвигает образы, подчеркивает мысли, оттеняет музыку ритма. Чтобы вполне показать это, пришлось бы выписать сотни примеров. Ограничимся двумя-тремя.

Возьмем отрывок:

Альфонс садится на коня;
Ему хозяин держит стремя.
„Синьор, послушайтесь меня:
Пускаться в путь теперь не время“.

Это — пример естественности в расположении рифм. Нельзя и в прозе расставить слова в ином порядке. Рифмующиеся слова с необходимостью падают на концы стихов. Это создает впечатление необыкновенной простоты речи: рифма не чувствуется, но свое назначение исполняет.

Возьмем другой пример:

Но правдой он привлек сердца,
Но нравы укротил наукой,
И был от буйного стрельца
Пред ним отличен Долгорукой.

Или:

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел.

Это — примеры того, как Пушкин ставит под рифму слова особенно значительные в стихе, те, на которые должно обратить особое внимание, которые должны запомниться больше всех других. Благодаря этому, те „наглагольные рифмы“, которые Пушкин защищал в „Домике в Коломне“, кажутся во втором четверостишии нужными и естественными. В этом отношении некоторые стихи Пушкина особенно характерны, например: „Бег санок вдоль Невы широкой“; поэт хотел дать образ именно широкой Невы, а не вообще реки. Наоборот, он пишет: „И в них широкими реками вливались улицы“; здесь

важнее было сравнение улиц с „реками“, а „широкими“ является лишь дополнительным эпитетом.

Изобразительное значение рифмы у Пушкина наиболее сказывается в стихотворениях „характерных“ (несколько „стилизованных“) и шутливых. Таковы, например, рифмы в „Утопленнике“, в „Гусаре“ (1833 г.), во многих эпиграммах. Звуковое значение пушкинской рифмы полно раскрывается в таких стихотворениях, как „Я помню чудное мгновенье“, „Что в имени тебе моем“, „Сквозь волнистые туманы“, „Мчатся тучи, вьются тучи“ и др.

Пушкин пользовался почти исключительно рифмами женскими и мужскими. Приэтом женская рифма у него разработана гораздо больше, нежели мужская. Среди мужских рифм Пушкина особенно много обычных пар, повторяющихся по нескольку раз. Однако среди тех и других есть отдельные примеры и рифмы „богатой“: „капать — лапоть“, „бездной — железной“, „времена — Карамзина“, „честь — есть“ (также те составные рифмы, которые были приведены выше), и примеры рифмы „сочной“ (с опорной согласной): „скрежет — режет“, „власами — глазами“, „раскаты — рогаты“, „заглушен — жен“, „страсть — обокрасть“, и примеры рифмы многосложной: приведенные выше „по калачу — поколочу“, „по лбу — полбу“ и др. Довольствуясь обычно парою рифм, Пушкин в последние годы полюбил „тройное созвучие“: так написаны, по самой форме строф, его октавы, терцины, затем стихотворения „В последний раз твой образ милый“, „Паж“ и др. В сонетах имеем образец четырежды повторяющейся рифмы; то же в строфах „Обвала“ и „Эха“.

Однако Пушкин не был чужд и многосложных рифм. Уже в лицейских стихах встречаются трехсложные окончания (без рифм) и, в гимне „Боже, царя храни“ (в котором Пушкин следовал размеру Жуковского), дактилические рифмы: „смирителю — хранителю — утешителю“, „безмятежною — надежною — нежною“ и т. д. В отрывке „Не розу пафосскую“ (1835 г.) опять находим дактилические рифмы: „пафосскую — феосскую“, „оживленную — окропленную“. Дактилическая рифма встречается и в одной эпиграмме: „плотию — Фотию“. Четырехсложные окончания встречаются в эпиграмме на Стурдзу: „библического — монархического“ и в отрывке „А в ненастные дни“: „выигрывали — отписывали“ (что, впрочем, можно рас-

сматривать, как слабую мужскую рифму). В „Сказке о попе“ находим дактилические и четырехсложные рифмы: „нахвалится — печалится“, „понатужился — понапружился“, „покрякивает — вскакивает“. [1]

В сочетаниях рифм Пушкин предпочитал чередование женской и мужской или мужской и женской. Одним выбором начальной рифмы (мужской или женской) он умел видоизменять самый характер стихотворения (ср., например, характер стихотворений, начинающихся мужской рифмой: „Не пой, красавица, при мне“, „Обвал“, „Монастырь на Казбеке“). Но в строфах Пушкин любил ставить рядом две женских или две мужских рифмы; так построена строфа „Евгения Онегина“, строфы „Сраженного рыцаря“, „Жениха“, „Гимна в честь чумы“, стихотворений „В последний раз...“, „Рифма — звучная подруга“, „Паж“ и многих других. Сюда же должно отнести все двустишия, как в александрийском стихе, так и самостоятельно созданные поэтом (например, в „Полтаве“ — песня „Кто при звездах и при луне“, „Черную шаль“, „С португальского“ и др.). Такие же сочетания одинаковых рифм, стоящих рядом, обычны у Пушкина в поэмах и длинных не строфических стихотворениях. Есть у Пушкина и стихотворения, написанные сплошь с одним мужским или одним женским или одним дактилическим окончанием. Наконец, есть попытка построить строфу из 3 рифм, причем каждая появляется лишь через три стиха, — набросок:

Не розу пафосскую,
Росой оживленную,
Я ныне пою;
Не розу феосскую,
Вином окропленную,
Стихами хвалю.

Независимо от рифм, стих Пушкина исполнен высокой музыкальности. Это достигается прежде всего крайне осторожным выбором звуков. Как эвритмист, Пушкин не знает себе равных в русской поэзии до наших дней. Можно указать у него лишь самое ограниченное число неудачных сочетаний звуков.

---

1 Таким образом, четырехсложные рифмы не являются изобретением нового времени. После Пушкина ими пользовался Я. Полонский в стихотворении „Старая няня“. Лишь после этого такие рифмы были разработаны Ф. Сологубом, В. Пястом, пишущим эти строки и др.

Напротив, наблюдая сочетания и столкновения согласных и гласных у Пушкина, мы постоянно видим величайшую заботливость поэта о легком, музыкальном переходе от одного слога, от одного слова, от одного стиха к другому. Для Пушкина характерны такие переходы от слова к слову, как „Отрок милый, отрок нежный“, „Трубит ли рог, гремит ли гром“, „Бог помочь вам, друзья мои“, „Режь меня“ и т. п., где столкновения согласных не дают никакого затруднения в чтении, или „Мои утраченные годы“, „Гордой юности моей“, „Легко и радостно играет“, „Порой опять“ и т. д., где столь же легки столкновения гласных. Впрочем, столкновения гласных у Пушкина сравнительно редки: в большинстве случаев слово, кончающееся на гласную, а тем более на две гласных, вызывает у Пушкина следом слово, начинающееся с согласной. Это правило он часто соблюдает даже в тех случаях, когда слово на гласную кончает стих или полустишие. Разумеется, требования звуковой изобразительности заставляют иногда Пушкина нарушать эти правила. Таков, например, стих: „Адмиралтейская игла“; таково намеренное нагромождение сталкивающихся согласных в стихе: „Ты — трус, ты — раб, ты — армянин“ и т. п. Но даже в этих стихах эвритмия соблюдена.

Вторым средством музыкальности стиха является аллитерация. Стих только тогда музыкален, когда гласные и согласные слов приведены между собою в известную гармонию. Простейшей формой аллитерации (собственно аллитерацией) служит единоначатие: слова или слоги в словах начинаются с одного и того же звука. Развитием аллитерации служит вообще согласование всех звуков слов в гармонии. Понимая первенствующее значение аллитерации в музыке стиха, Пушкин, однако, заботился о том, чтобы она назойливо не выступала на первое место. Аллитерации у Пушкина большею частью скрыты, чувствуются в чтении, но почти незаметны без внимательного разбора. Он предпочитал аллитерации внутри слов, а не в начальных звуках, или аллитерации через слово, а не в словах, стоящих рядом.

Есть, конечно, у Пушкина и примеры резких аллитераций. Таковы, например, стихи: „*М*илой *М*ери *м*оей“, „Отуманен *л*унный *л*ик“, „И долго *м*и*л*ой *М*ариулы“, „И зеленый *вл*ажный *в*о*л*ос“, „На *п*ечальные *п*оляны“, „*Ж*ук *ж*у*ж*жал“ (звукоподражание) и т. п. Но гораздо более по-пушкински построены стихи:

„Войны кровавые забавы“, „И летней теплой ночи тьма“, Птичка пискнула во тьме“, „Лелеет, милая, тебя“, „Волны, плеснувшей в берег дальный“. Еще более тонкую аллитерацию находим в таких, например, стихах: „Душна, как черная тюрьма“, „Узору надписи надгробной“, „Терек играет в свирепом весельи“, „Был вечер. Небо меркло“ и т. п. Можно сказать, что в пору расцвета техники Пушкина у него нет ни одного стиха, в котором не была бы применена аллитерация. При этом она не ограничивается одним стихом, но часто переходит в следующие, и иногда отзвук ее слышится в стихотворении через несколько строф. [1]

С аллитерацией тесно связана звукопись (словесная инструментовка). Аллитерация является, собственно говоря, одним из ее средств: аллитерация сама по себе только придает стиху музыкальность; аллитерация как средство звукописи служит для высшей изобразительности поэзии. Наряду с другими приемами словесной инструментовки (главным образом с выбором соответственно окрашенных гласных и согласных), Пушкин только в ранних стихах применял аллитерацию ради нее самой. Уже со второго периода он начинает пользоваться ею как средством звукописи. В последние годы деятельности искусство изображать звуками достигает у Пушкина полного развития.

Полное изображение пушкинской звукописи опять потребовало бы многих десятков примеров, и опять здесь приходится ограничиться несколькими образцами.

Замечательное изображение морского шума дают заключительные стихи „К морю“:

Перенесу, тобою полн,
Твои скалы, твои заливы,
И блеск, и тень, и говор волн.

---

[1] См., например:

Но красоты воспоминанье
Нам сердце трогает тайком. —
И строк небрежных начертанье
Вношу смиренно в ваш альбом.
Авось на память поневоле
Придет вам тот, кто вас певал
В те дни, как Пресненское поле
Еще забор не заграждал.

Здесь особенно замечательны последние слова, дающие звуками всю иллюзию прибрежного шума вод: „говор волн". Не менее замечательно звуковое изображение начинающейся метели в „Бесах":

*М*утно *н*ебо, *н*очь *м*утна...
В *м*утной *м*еся*ц*а игре...
*Ви*згом *ж*алобным и *во*ем... и т. д.

Или изображение „Зимней дороги":

Ск*во*зь *во*лнистые тум*а*н*ы*
Проби*р*ается *лун*а,
На *печальные поля*н*ы*
*Ль*ет *печаль*ный свет *он*а...

В этой строфе и в следующих искусство пользоваться аллитерациями ради целей звукописи достигает совершенства. Едва ли не каждый звук, не каждая буква принята поэтом во внимание. Иного характера звукопись находим в стихах:

Оно *у*мрет, как *шум* печальный
Во*л*н*ы*, плес*н*увшей в берег *даль*н*ый*,
Как зв*у*к ноч*ной* в лес*у* глу*хом*.

Здесь аллитерации очень тонки: *ш* аллитеруется с *ч*, *ой* (под ударением) с *о* и т. п.

Одним из лучших примеров пушкинской звукописи может служить стихотворение „Обвал". Первая строфа своими повторными рифмами на *лы* дает сразу впечатление суровости и мрачности описываемой картины. Стих: „И *роп*щет *бор*" приближается к звукоподражанию. Одни мужские рифмы стихотворения усиливают общее впечатление. Только 5-й стих, изображающий „волнистую мглу", своими мягкими аллитерациями на *л* несколько смягчает его: „И б*л*ещут средь во*л*нистой мг*л*ы". Во второй строфе падение обвала передано накоплением согласных: „И *с тяж*ким *гр*охотом упал". Короткие стихи „Загородил", „Остановил" своими пиррихиями дают впечатление мгновенности явления. Напротив, те же короткие стихи в третьей строфе, разделенные на две самостоятельных стопы, „Прошиб снега", „Свои берега", дают впечатление удали, свирепости Терека, широты разлива. Заключение четвертой строфы рисует звуками ту „пыль вод", которой Терек „орошал ледяный свод": „И *ш*ум*н*ой пе*н*ой оро*ш*ал". Наконец, последняя

строфа каждым своим стихом рисует разнообразнейшие картины. „И *п*уть *п*о нем *ш*ирокий *ш*ел“ — аллитерациями на *п* и на *ш* своими цезурами изображает самый путь. В стихе „И *к*онь с*как*ал и *в*лекся *в*ол“ различием аллитераций на *к* и на *в* передана разница между быстрым скаканием коня и медленными движениями вола. Та же медлительность движений верблюда в следующем стихе передана также аллитерацией на *в*: „И *в*оего *в*ерблюда *в*ел“. Два последних стиха своей связностью, своими цезурами, выбором полногласного слова „Эол“ и полурифмами: „неб*ес* — жил*ец*“, дают впечатление небесного простора:

Где ныне мчится лишь Эол,
Небес жилец!

„Медный Всадник“ — одна сплошная звукопись. Следовало бы выписать каждый стих повести, чтобы раскрыть богатство звуковых сочетаний и звуковой изобразительности, скрытой в ней. Не будем уже говорить о поразительном, по звукописи, изображении скачки „Медного всадника“ по потрясенной мостовой:

Как будто *гр*ома *гр*охотанье,
Тяжело-*зв*он*к*ое с*к*а*к*анье
*П*о *п*о*т*рясенной мос*т*овой...
И озаре*н* *лун*ою *бледн*ой,
*Пр*остерш*и* *р*уку *в* *в*ышине,
За *ни*м *не*сется *Всадн*ик *Медн*ый
*Н*а *зв*онко-ска*ч*ущем *ко*не...
И *в*о *в*сю ночь, *б*езумец *бедн*ый,
Куда сто*п*ы ни о*б*ращал,
За *ни*м *п*о*в*сюду *Всадн*ик *Медн*ый
С *т*я*ж*ел*ым* *т*опо*т*ом скакал...

Но и помимо этого знаменитого места, каждый образ, каждая мысль, каждая картина повести находит свое полное выражение в самых звуках стиха. Мы встречаем здесь богатые аллитерации: „*стр*огий, *стр*ойный вид“, „про*з*рачный сумрак, *б*леск *б*езлунный“, „и блеск, и шум, и г*ов*ор ба*лов*“, „*сто*яли *сто*гны озерами“ и т. п.; аллитерации более глубокие: „с *р*азбега стекла *б*ьют ко*р*мой“, „как *в*етер, буйно за*вы*вая“, „дождь капал, *в*етер *выл* ун*ыл*о“, „*пл*ескал на *пр*истань; *р*о*п*ща *п*ени“, „а в сем *к*оне *к*а*к*ой *о*г*о*нь“, „у*з*дой *ж*еле*з*ной“ и т. д. Находим наряду с аллитерациями почти звукоподражания, как, на-

пример, „*твоей твердыни дым и гром*“ или эти изумительные строки:

Ш*ипенье пен*истых *бокалов*
И *пунша пламень голубой.*

Если сопоставить с этим, что „Медный всадник“ (при всей глубине идеи, положенной в его основание) в то же время является вообще замечательнейшим созданием Пушкина по совершенству стиха, придется признать повесть венцом всех созданий великого поэта. Нигде в другом произведении Пушкина четырехстопный ямб не движется так разнообразно и так свободно, как именно в „Медном всаднике“. Нигде поэт не пользуется с большим искусством цезурами, придавая ими совершенно неожиданное движение стиху. Нигде у Пушкина рифмы не звучат так естественно и вместе с тем не способствуют в такой мере яркости образов и картин, как в „петербургской повести“. Наконец, именно в стихах „Медного всадника“ Пушкин вполне раскрывает свое искусство живописать звуками: словесная инструментовка достигает здесь того идеала, о котором только мечтают поэты наших дней. Можно сказать, что в „Медном всаднике“, как и в других стихотворениях последних лет жизни Пушкин достиг вершин своей стихотворной техники и дал еще не превзойденные образцы русской стихотворной речи вообще.

1915.

МАЛЕНЬКИЕ ДРАМЫ ПУШКИНА

(К предстоящему спектаклю в Художественном театре)

К началу 30-х годов окончательно обозначился разрыв между Пушкиным и современным ему кругом читателей. Уже „Борис Годунов“ был встречен полным непониманием. Ряд других величайших созданий Пушкина нашел самый холодный прием со стороны критики и общества. Все, даже молодой Белинский, говорили „об упадке пушкинского таланта“ именно тогда, когда гений поэта вполне раскрылся. Пушкин понял, что должен оставить все попытки подойти к своему читателю, т. е. снизойти до него. Пропасть между великим поэтом, опередившим современников на столетие и более, и „публикой“, „толпой“, „чернью“ была слишком широка и глубока, чтобы можно было восстановить между ними связь, не посягая на самое святое в творчестве. Убедившись в этом, Пушкин, так сказать, „махнул рукой“ на читателей и стал писать, повинуясь исключительно внутренней потребности, не думая о том, для чего он пишет и будет ли он понят.

Характерным примером такого творчества может служить „Домик в Коломне“. Эта шутливая поэма совершенно не была оценена в свое время. Рассказывают, что „повесть почти всеми была принята за признак конечного падения поэта... В обществе старались не упоминать о ней в присутствии автора, щадя его самолюбие“ (Анненков). Впрочем, „Домик в Коломне“ в значительной степени недоступен широким кругам читателей и теперь и, вероятно, таким останется всегда. Дело в том, что, кроме изящества и живости рассказа, реалистичности и меткости описаний, остроумия тонких замечаний, рассеянных в октавах и т. п., „Домик в Коломне“ имеет дру-

гую ценность, которая для самого Пушкина, конечно, и была самым важным: эта повесть должна производить впечатление главным образом своей формой. Наибольшая сила юмора— и юмора глубокого и острого—вложена в этой повести в рифмы и в ритмы. Только люди, хорошо знакомые с механизмом стиха, почти только поэты, могут оценить красоту стиха после рифмы „точке“:

Что перестать или пустить на пе?—

или тонкую иронию, скрытую в цезуре стиха:

Все кажется мне, будто в тряском беге...

Одновременно с „Домиком в Коломне“, во время „болдинского сидения“, осенью 1830 года написаны Пушкиным и его „маленькие драмы“, — три оригинальных — „Скупой рыцарь“, „Моцарт и Сальери“, „Каменный гость“ — и одна, переведенная с английского: отрывок, озаглавленный „Пир во время чумы“. За Пушкиным уже было такое грандиозное драматическое создание, как „Борис Годунов“. Но в „Борисе“ Пушкин всецело следовал шекспировской поэтике. „Борис Годунов“ — как бы одна из шекспировских хроник, только из русской истории, в нем — всё, как у Шекспира: та же рисовка характеров и страстей, такое же деление на маленькие сцены, тот же стих, беглый пятистопный ямб с отдельными рифмованными стихами и т. д. Огромное достоинство „Бориса Годунова“ неоспоримо: рельефное изображение характеров, глубокое проникновение в психологию действующих лиц, живой и блестящий диалог и т. д. Образы Пимена, Марины, Самозванца, самого Бориса — все это, конечно, живые лица и гениально обобщенные типы... Для своего времени, для нашей литературы „Борис Годунов“ был событием значительнейшим: он раз навсегда порвал с вековым прошлым русского театра и указал ему новые пути: ориентацию корнеле-расиновскую заменил ориентацией шекспировской. Достаточно вспомнить негодование современной критики, чтобы понять, какой переворот совершил „Борис Годунов“... Но все же в сокровищницу мировой, всеобщей литературы „Борис Годунов“ не вносил того существенно нового, чего можно было требовать от Пушкина. Шекспир подавлял Пушкина в его драме. Мицкевич приветствовал Пушкина после одного чтения „Бориса Годунова“

словами: „Tu Sheakspearus eris, si fata sinant“ (измененный стих „Энеиды“: „Ты будешь Шекспиром, если позволит судьба“). Похвала сомнительная: Пушкину должно быть Пушкиным, а не Шекспиром. И в своих „маленьких драмах“ Пушкин пожелал быть вполне самим собой.

В бумагах Пушкина сохранился листок, относящийся к той же осени 1830 года. На этом листке поэт составил список своих драм, предполагая, повидимому, издать их отдельной книгой вместе с „Домиком в Коломне“. Здесь перечислено: „Октавы“ (т. е „Домик“), „Скупой“ (т. е. „Скупой рыцарь“), „Сальери“ (т. е. „Моцарт и Сальери“), „Дон-Гуан“ (т. е. „Каменный гость“). „Plague“ (т. е. „Пир во время чумы“). На обороте листка имеются как бы заглавия, которые Пушкин подбирал для своей будущей книжки. Последовательно было написано и зачеркнуто следующее: „Драматические сцены“, „Драматические очерки“, „Драматические изучения“, „Опыт драматических изучений“. Два последних названия особенно характерны. Пушкин смотрел на свои маленькие драмы как на изучения. Чего? Вряд ли можно отвечать: человека, психологии, страстей. Такой ответ решительно не соответствовал бы всему, что мы знаем о поэтике Пушкина. Пушкин никогда не видел в поэзии средства изучения мира (хотя, может быть, такой взгляд и справедлив по существу дела). Всем воззрениям Пушкина на искусство было чуждо сказать, что он изучает характеры изображаемых им лиц. В таком случае что же изучал Пушкин в своих драмах? Ответ, как нам кажется, может быть лишь один: Пушкин изучал самую драму, драматическую форму. „Драматические изучения“ значило изучение того, как можно и должно создавать драмы.

В своих „маленьких драмах“ Пушкин делал „опыт“ свести драму к ее сущности. Во всех трех драмах, написанных осенью 1830 года в Болдине, сохранено только существенно необходимое и откинуто все, без чего можно обойтись. Таким приемом Пушкин, конечно, порывал со всеми традициями театра, нарушал все так называемые „законы сцены“. Иначе говоря, Пушкин закрывал себе дорогу, если не на сцену, то к сценическому успеху (в свое время по крайней мере), отказывался от успеха своих драм у публики, в обществе. Но Пушкин, как мы видели, и без того не надеялся быть понятым, и такое препятствие не могло его остановить. Как он

написал „Домик в Коломне“ почти исключительно для поэтов, для узкого круга лиц, хорошо знающих и чувствующих тайны стихотворной техники, так написал „маленькие драмы“ для небольшого числа лиц, которые способны воспринимать, так сказать, „квинтэссенцию“ драмы, чистую поэзию, из которой устранено все, только способствующее восприятию. „Маленькие драмы“ Пушкина — „театр для поэтов“, которые не нуждаются в прикрасах, помогающих обычным читателям воспринимать художественную идею.

Вспомним, как начинается „Моцарт и Сальери“.

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма.
Родился я... и т. д.

Основная идея пьесы выражена в первых двух стихах. Это ли не нарушение, не попрание всех „требований сцены“! „Опытные“ драматурги всегда ставят вначале сцены незначительные, частью имея в виду зрителей, которые опаздывают в театр, а главное, считаясь с законами внимания, которое напрягается не сразу, а нуждается в известной подготовке. Пушкин же требует от зрителя, чтобы он сразу, с первого слова, был весь внимание, чтобы он сосредоточил сразу всю силу своей восприимчивости. Третий стих уже дает основную характеристику Сальери, и по этому одному стиху зритель должен догадаться о многом: понять, каков человек, делающей такое сравнение („ясно, как простая гамма“). И затем с четвертого стиха Сальери переходит к подробной самохарактеристике.

Столь же стремительно начало „Скупого рыцаря“:

Во что бы то ни стало на турнир
Явлюсь я. Покажи мне шлем, Иван.

Пушкин даже зачеркнул стих, который в черновых рукописях предшествовал этим и служил объяснением им:

Сам герцог звал меня на бал. Матильда
Там будет. Нет, во что бы то ни стало...

Такой же поразительной сжатостью отличаются все характеристики, все сцены, все развитие действия в драмах Пушкина. Он отстраняет от себя все соблазны полнее развить то или другое лицо. Мы слышим о Матильде, но не видим ее на

сцене, дон-Карлос, кроме маленького монолога („Так молода“... и т. д.), не произносит и пятнадцати стихов, всю историю как дон-Жуан убил командора, зритель должен восстановить по немногим, скудным намекам, и т. д. В отдельные выражения вложена поэтому величайшая, какая-то сконцентрированная сила. В реплике Жида: „И ядом“ это поразительное *И* говорит больше, чем иные пространные монологи. Еще более многозначительны слова Моцарта к Сальери, стоящие характеристик в сотни страниц: „гений, к а к т ы д а я“. Даже в ремарках Пушкин крайне скуп на слова. Вся дуэль дон-Жуана с дон-Карлосом описана одним словом: „бьются“.

Эта сжатость приводит во многих местах к у с л о в н о с т и. Пушкин нисколько не заботится о том, чтобы в его драмах действие и диалог происходили так, как в действительной жизни. Впрочем, и в теории Пушкин был за условность театра. Еще в письме о „Борисе Годунове“ (Н. Раевскому) Пушкин решительно высказался, что драма должна быть условна. „Какое, к чорту, правдоподобие, — писал он, — может быть в зале разделенной на две половины, из которой одна занята двумя тысячами человек, подразумеваемых невидимыми для находящихся на сцене?“ Далее Пушкин называет свою систему драмы „условным неправдоподобием“. И, в самом деле, разве не „условное неправдоподобие“, та, например, сцена, в которой Сальери приглашает Моцарта отобедать вместе:

— Послушай: отобедаем мы вместе
В трактире Золотого Льва.
— Пожалуй,
Я рад. Но, дай, схожу домой, сказать
Жене, чтобы меня она к обеду
Не дожидалась. *(Уходит.)*

В действительной жизни, несомненно, Моцарт и Сальери обменялись бы при этом гораздо большим числом слов, но Пушкин сохранил только сущность их речи. У него в драмах все написано, по его любимому выражению, „на выдержку“, т. е. „в обрез“, — ни слова лишнего сверх того, что необходимо для выяснения общего смысла. Тогда как искусные ораторы, зная характер толпы и свойства внимания, любят по два, по три раза повторять в разных выражениях одну и ту же идею, Пушкин облекает каждую мысль mininum'ом слов. Зритель, смотря пушкинские драмы, не имеет права быть невни-

мательным, но обязан ловить, воспринимать каждое слово, каждый звук слова.

Таковы эти странные создания пушкинского гения. Разумеется, теперь мы подходим к ним иначе, нежели подходили современники. Слава Пушкина, его уже достаточно вскрытое значение заставляют нас действительно ловить с благоговением каждое его слово. Кроме того, мы заранее знаем драмы Пушкина, изучали их на школьной скамье, прочли целую литературу о них. Благодаря этому теперь драмы Пушкина стали доступны для сцены. Но, как бы ни были зрители подготовлены к восприятию этих драм со сцены, они все-таки потребуют исключительного напряжения внимания. Только тот унесет из театра действительно то, что желал дать Пушкин, кто сумеет не пропустить ни слова из диалога, дополнить смысл речи ее звуками и вообще отнестись к разыгрываемым драмам не как к зрелищу, которое само входит в душу, а как к трудной художественной задаче, требующей от зрителя сотрудничества с поэтом. Пушкин в своих драмах дал элексир поэзии, претворить его в живое вино поэзии должен зритель.

Варшава. Март 1915.

ПУШКИН ПЕРЕД СУДОМ УЧЕНОГО ИСТОРИКА

Суди меня, судия неправедный!
Островский

1

В 1834 году Пушкин издал „Историю Пугачевского бунта“, единственное историческое сочинение, которое успел обработать (если не считать исторической работой очерк о Кирджали). Никто никогда не считал Пушкина великим историком. Мы любим и чтим Пушкина как великого поэта. Но все же „История Пугачевского бунта“ занимала почетное место в собрании его сочинений как живое и яркое повествование. Историческая ценность работы ограничивалась тем, что она была исполнена добросовестно и тщательно. Было известно, что Пушкин многого не знал о Пугачеве, уже потому, что следственного дела об нем не было в руках поэта. Автор сам писал в предисловии: „Будущий историк, которому позволено будет распечатать дело о Пугачеве, легко исправит и дополнит мой труд, — конечно, несовершенный, но добросовестный“. И до последнего времени не было причин сомневаться в справедливости такой самооценки.

Иначе, повидимому, посмотрела на дело редакционная комиссия Академии наук, издающая „Сочинения Пушкина“. Одиннадцатый том сочинений посвящен именно „Истории Пугачевского бунта“, но является в сущности длинным обвинительным актом, предъявленным Пушкину как историку. Спешим оговориться, что первая часть тома, занятая собственно работой Пушкина, выше всяких похвал. Текст „Истории“ и авторских примечаний к ней, подготовленный к печати покойным В. Е. Якуш-

киным, не оставляет желать ничего лучшего и вполне может заменить оригинальное издание. Зато вторая часть, отведенная редакционным примечаниям, представляет собою явление в пушкинской литературе небывалое. Примечания эти составлены казанским профессором Н. Н. Фирсовым, который поставил себе определенную цель: доказать, что Пушкин был плохой историк и написал свою „Историю" неумело, небрежно и недобросовестно. Попутно критик обвиняет Пушкина во многом другом и даже позволяет себе странные намеки относительно его личности, его политических воззрений и т. п.

Присоединение этой ожесточенной полемической статьи, этого форменного „разноса" Пушкина (иначе нельзя и назвать) к XI тому его „Сочинений" тем более изумительно, что критика вовсе не входила, — что и естественно, — в программу академического издания. В свое время, в I томе издания, было определенно указано, каков должен быть характер объяснительных примечаний к тексту. „Содержание их, — писала тогда редакция (1900 г.), — должно быть литературное и историческое, т. е. в примечаниях будут даны, вопервых, указания на взаимные соотношения между различными произведениями Пушкина и на отношения последних к обстоятельствам его жизни и к сочинениям других писателей, русских и иностранных; вовторых, в примечаниях найдут себе место объяснения тех многочисленных намеков исторических и бытовых, которые встречаются у Пушкина". Ни слова не сказано, что в эти же „объяснительные примечания" будет включен и критический разбор достоинств того или другого произведения Пушкина, — разбор, переходящий к тому же в безудержное поношение памяти нашего великого поэта.

Правда, проф. Фирсов делает кое-какие оговорки к приговору, который вытекает из его обвинительного акта: „виновен", добавляет: „но заслуживает снисхождения". Поводы для такого милостивого снисхождения критик видит в обстоятельствах „личного" свойства, в условиях русской жизни эпохи Пушкина, в положении вообще исторической науки того времени, наконец, в частности, в неразработанности до Пушкина вопроса о пугачевщине (стр. 1 — 58). Проф. Фирсов великодушно указывает, что Пушкин принужден был чрезвычайно торопиться со своей работой, делать ее наспех, „с удивительной быстротой", — как насмешливо говорит критик (стр. 45 — 46); что

главной целью Пушкина было заработать деньги, так что на „Историю Пугачевского бунта“ он „смотрел как на доходную статью“ (стр. 45); что Пушкин, высоко ставивший аристократический принцип, не мог „воздержаться от слишком упрощенного субъективизма“ и не внести „в свое изложение узко-сословную черту“ (стр. 33); что поэт „не был подготовлен к историческим работам“, не имел для них „технических навыков“, и не будучи в состоянии оценить „замечательную попытку Н. А. Полевого“, в своих исторических воззрениях „не пошел дальше Карамзина“ (стр. 28 — 29). Принимая во внимание эти смягчающие вину „обстоятельства“, проф. Фирсов даже соглашается, что Пушкину удалось „воссоздать“ образ Пугачева „довольно выпукло“ (стр. 54, не „выпукло“, а только „довольно выпукло“, т. е. мог бы получше!). Однако из всего дальнейшего видно, что такие оговорки сделаны исключительно в уступку распространенному предрассудку, почему-то чтущему каждую строку Пушкина. Отдав долг вежливости поклонникам великого поэта, поскольку проф. Фирсов считал то совместимым с своим достоинством ученого историка, он, далее, уже перестает стесняться, говорит о „примитивной точке зрения Пушкина на изучаемый им вопрос“, „элементарности приемов исторического изображения“ (стр. 31 — 32), о том, что „суровые отзывы (чьи?) об „Истории Пугачевского бунта“ небезосновательны“, что изложение Пушкина „требует весьма тщательной проверки“, что имевшимися у него материалами Пушкин „воспользовался не в такой исчерпывающей мере, в какой это можно было сделать“ (стр. 52 — 53), и многое другое в том же роде.

В результате критического рвения ученого профессора получилось критико-полемическое исследование, занявшее не более не менее как 320 страниц, т. е. почти половину всего XI тома академического издания „Сочинений Пушкина“, в значительной мере превратившихся в „Сочинения Фирсова“. Вступительная часть этого исследования, в 56 стр., занята критикой общей; все остальное, т. е. 264 стр., посвящено детальному разбору всех ошибок, недостатков и промахов, которые критик усмотрел в „Истории Пугачевского бунта“. Сам проф. Фирсов именует свою работу „исправлением“ Пушкина (стр. 278) и, не щадя своих сил, „исправляет“ великого поэта, следуя за ним шаг за шагом, глава за главой. На первый взгляд, дело

бедного Пушкина кажется безнадежно проигранным. Подумать только! — к исторической работе, занимающей всего 112 стр. (без авторских примечаний, которых проф. Фирсов касается редко), ученый специалист составил критический разбор, перечисляющий ее ошибки и заполнивший более чем вдвое больше места (впрочем, сочинения Фирсова напечатаны в академическом издании, кажется, шрифтом чуть-чуть более крупным, чем сочинения Пушкина). Невольно думается, что даже в том случае, если критик делал указания и на более мелкие промахи, все же самое количество поправок должно в корне уничтожить значение данного труда. В самом деле: что же это за историк, когда в его небольшой работе оказывается вдвое больше ошибок, чем содержания!

Не будем однако, поддаваться гипнозу ученого звания г. Фирсова и попробуем рассмотреть внимательно, что за недостатки ставит он в вину Пушкину. Академическое издание пользуется справедливым авторитетом, и самый факт появления в нем резкой критики на „Историю Пугачевского бунта“ может надолго укрепить мнение об этом труде Пушкина, как о „грехе“ великого поэта. Не все имеют возможность детально разобрать обвинения проф. Фирсова, и многие читатели примут на веру суровые выводы, поставленные им в начале его исследования. Посмотрим же, давали ли факты, собранные критиком, ему право на эти выводы и на глумление над памятью Пушкина.

2

Первый пункт обвинительного акта, составленного проф. Фирсовым, гласит, что автор „Бориса Годунова“ не понимал истинных задач истории как науки. По словам критики, „Пушкину осталось чуждым современное ему движение в европейской историографии“ (стр. 29); Пушкин держался „старой исторической школы, которая главную роль в исторической жизни народов относила к лицу и случаю“ (там же); Пушкин воображал, что „воля отдельных лиц“, „Пугачев и его сподвижники“ „колебали государством“ (стр. 30), и т. п. Выдвигая эти грозные обвинения, проф. Фирсов, по всему судя, убежден, что возражений на них последовать не может. Кто же не знает, что современная наука отрицает роль „личностей“, „героев“ в истории, а сводит все к „экономической борьбе классов“!

Мы, однако, склонны думать, что, вопервых, Пушкин не так уже виноват в том, что не слушал лекций по истории в Казанском университете в начале XX века, и вовторых, что Пушкин, если бы, по некой случайности, и попал на эти лекции, может быть, своего взгляда на историю и на „героев“ не изменил бы. Люди, более „образованные“, нежели „умные“, обычно убеждены, что все, ныне утверждаемое наукой, есть непогрешимая истина. Но вспомним, что научные „истины“ меняются; Птоломеева система была когда-то „научной истиной“, и такой же „истиной“ было Ньютоново учение о свете, да и вся схоластика в свое время была сводом „истин“. Кто знает, как посмотрят ученые XXI или XXXI века на наши современные научные истины, в том числе и исторические? Не будут ли улыбаться на них, как мы теперь улыбаемся на „истины“ астрологии и магии? Не так давно, позже Пушкина, Карлейль и его ученики не считали себя ретроградами в науке и невеждами, проповедуя „культ героев и героическое в истории“. Вопрос о роли личности в истории сводится, в конце концов, к чисто философской проблеме о свободе воли. Ученый казанский профессор, надо надеяться, ведает, что проблема эта ни в коем случае не может считаться разрешенной окончательно и бесповоротно. Проф. Фирсов придерживается новейших взглядов на причины исторических событий; Пушкин держался других, общераспространенных в его эпоху. Только это и подало повод критику победоносно заявлять, что великий поэт „был не подготовлен“, стоял на „примитивной точке зрения“ и т. п.? Пушкин, если бы захотел отвечать проф. Фирсову (ведь отвечал же поэт Броневскому на его недобросовестную критику), мог бы сказать: „Вы полагаете, что личность не имеет никакого значения в истории, я думаю иначе, вот и все“. И то обстоятельство, что Пушкин только — поэт, а г. Фирсов — профессор, еще не будет основанием, чтобы последний имел право распекать первого, как провинившегося школьника.

Но, и оставив в стороне справедливость или ошибочность взглядов Пушкина на историю, должно спросить: его ли вина, что он разделял взгляды своих современников? Хотя проф. Фирсов и говорит о „современном (Пушкину) движении в европейской историографии“, но следует вспомнить, что в 30-х годах это движение только начиналось. Среди историков еще

высоко стоял авторитет Гиббона, державшегося „еретических", с точки зрения проф. Фирсова, взглядов на роль личности в истории. Так же высоко оценивались и исторические труды современника Пушкина — Гизо, во многих отношениях следовавшего за Гиббоном (в библиотеке Пушкина были и Гиббон и Гизо). Еще только в будущем предстояло появление работ знаменитого Маколея, также историка „старой школы". А книга Бокля была еще не написана, и т. п. Проф. Фирсов ссылается на „Историю русского народа" Николая Полевого, который „отразил" в своем сочинении новейшие течения историографии. Но надо прочесть эту историю, чтобы видеть, как наивно и примитивно было это „отражение", и убедиться, что оно никак не могло соблазнить Пушкина и указать ему новые пути в истории. Пушкин был историк в том смысле, как то понимали его современники, и первый пункт обвинения проф. Фирсова падает сам собою. Кстати сказать, в этом пункте казанский ученый всего менее сам показал себя историком: полемический задор заставил его позабыть, что исторического деятеля должно оценивать сообразно с духом и идеями его века.

Еще неожиданнее, пожалуй, второй пункт обвинений, хотя и стоящий в непосредственной связи в первым. Казанский профессор, с высоты своего просвещенного миросозерцания, сурово осуждает Пушкина за то, что он, Пушкин, был в своих историко-политических воззрениях недостаточно либерален, внес в свое изложение „узко-сословную черту", психологию „доброго барина дворянской эпохи" (стр. 33—34). Пушкин же нарисовал образ „просто Емельки Пугачева", бродяги, плутоватого, грубого, пьяного (стр. 54—55) и даже — horribile dictu — „аттестовал" (ироническое выражение критика) предмет своего исторического опыта, как „отвратительно ужасную историю" (стр. 54). Пушкин, видите ли, не понял значения Пугачева и его „сподвижников" (как проф. Фирсов упорно называет сообщников самозванца), и потому критик делает решительный вывод: „освещение событий — самая слабая сторона „Истории Пугачевского бунта" (стр. 53).

Впрочем, и на этот раз критик находит обстоятельства смягчающие вину Пушкина, именно то, что он — „работал над' своей темой в крепостную эпоху" (стр. 15). Дело о самозванце и его сообщниках было государственной тайной, а „великий

поэт, при всем своем отвращении к холопству, старался направлять свою деятельность согласно с видами правительства" (стр. 35). Критик добавляет, ставя свои слова в кавычки, что в 30-х годах Пушкин „развился", „поумнел" (стр. 36), да кроме того „рассчитывал на финансовую поддержку со стороны государя" (стр. 37). Для изображения эпохи, заставившей Пушкина „поумнеть", критик не щадит черной краски. В связи с этим он говорит о той реакции, которая „приобрела какую-то казарменную твердость и определенность в нашем отечестве", о том, что „Аракчеев сошел со сцены и умер, но аракчеевщина осталась" и, „слившись с николаевской жандармщиной, захватила все сферы управления и жизни", что „Россия после 14 декабря была отдана под надзор вновь учрежденного министерства жандармской полиции" (стр. 4—5) и т. п.

Лично на нас все эти странные исторические оправдания Пушкина произвели впечатление глубоко отрицательное. Неужели надо оправдывать Пушкина тем, что он „рассчитывал на финансовую поддержку со стороны государя", если великий поэт изобразил самозванца „просто Емелькой Пугачевым", а в его сообщниках не хотел видеть его „сподвижников"? Проф. Фирсов, конечно, волен держаться других взглядов на пугачевщину, но это могло бы подать повод, в лучшем случае, к ученому спору, а никак не к неприличным намекам, что Пушкин из-за денег неверно изобразил образ Пугачева (ибо какой же иначе смысл имеет намек на „финансовую поддержку", на которую рассчитывал Пушкин?)

Таков итог „общих" обвинений критика. Думаем, что они не оставляют никакой тени на Пушкине, как человеке и как историке. В сущности, мы имеем дело даже не с критикой (того менее с „исправлениями"), а просто с различием мнений. Проф. Фирсов высказывает иные суждения, нежели те, которые были высказаны Пушкиным. Мы лично, когда мнения среднего ума противопоставляются суждениям гения, предпочитаем последние, даже если этот „средний ум" прав, а гений заблуждается. Но разумеется, это относится к области тех „вкусов", о которых „не спорят". Охотно допускаем, что есть люди, которым мнения проф. Фирсова нравятся больше, чем суждения Пушкина, и не собираемся этих лиц „оспаривать".

3

Более реальный интерес могли бы представлять указания критика на фактические ошибки Пушкина. Но здесь, с самых первых шагов, мы сталкиваемся с явлением, в области критики изумительным. Оказывается, что громадное большинство тех неточностей, которые проф. Фирсов считает „ошибками“ Пушкина, произошли от того, что в годы, когда поэт работал над „Историей Пугачевского бунта“, многие материалы еще не были обнародованы, а другие еще не открыты для исследователей. Иные документы, с которыми в руках казанский профессор победоносно уличает Пушкина, стали доступны историкам только в конце XIX века. Удивительно ли, что Пушкин не был с ними знаком? Почти стыдно указывать, что самый гениальный историк не может знать того, что в его время еще не опубликовано, не открыто, и что странно было бы вменять в вину, например, Гиббону его незнакомство с множеством надписей, найденных и опубликованных после его смерти. К тому же и сам Пушкин не скрывал недостаточности тех материалов, которыми располагал, и определенно заявил об этом в предисловии к своей книге.

Проф. Фирсов тоже чувствует некоторую неловкость своих обвинений. Несколько раз он делает оговорки такого, например, рода: „неточности пушкинского рассказа вполне понятны,— перед поэтом не было того материала, который был положен в основу детального изложения академика Дубровина“ (стр. 93); или: „мнение Пушкина в настоящее время, по обнародованию новых материалов, нуждается в ограничении“ (стр. 137 и 169); или еще: „неточности Пушкина устанавливаются на основании сведений, обнародованных в позднейшее время“ (стр. 227). Указывает также критик, что Пушкин точно следовал то летописи Рычкова (например, стр. 108), то запискам А. И. Бибикова (стр. 190, 204), то рассказу Любарского (стр. 243), но не имел в руках ни записок Державина, тогда еще не изданных, хотя и добивался их (стр. 206, 207, 269), ни подлинных „рапортов“, и „донесений“. Наконец, отмечает критик, что для последнего периода пугачевщины у Пушкина было особенно мало материалов (стр. 283, 305 и др). Это, однако, не мешает проф. Фирсову и в таких случаях подробно перечислять всё, что Пушкину было

неизвестно, и противополагать ему, как „романисту“ (стр. 214), истинного „историка“, академика Н. Ф. Дубровина. Последним (спешим заметить, историком истинно почтенным) проф. Фирсов на каждом шагу, так сказать, колет глаза Пушкину; учитесь, мол, молодой человек, вот как пишут настоящие историки! Только иногда, вероятно, с недоумением критик принужден бывает сознаться: „впрочем, в общем ход дела у Пушкина изложен так же, как у Н. Ф. Дубровина, пользовавшегося кроме того же источника архивными документами“ (стр. 213), или: „эпизод изложен Пушкиным довольно правильно, исправлению (!!!) и дополнению подлежат немногие частности, не изменяющие сущности дела“ (стр. 278).

Вторую неожиданную группу „ошибок“, исправляемых проф. Фирсовым, составляют те данные, которые были заимствованы Пушкиным из источников, его критику незнакомых. Если Пушкин сообщает что-либо, академику Дубровину неизвестное, проф. Фирсов, не колеблясь, считает Пушкина виновным и заносит в свой список новую „ошибку“. Пушкин пишет, что казаки появились на Урале в XV веке, но „памятники молчат об этом“ (стр. 38), и, следовательно, Пушкин ошибся, хотя он сам в ответе Броневскому указал, что взял это известие не из памятников, а из устного предания. Пушкин говорит, что казакам была дана царем Михаилом жалованная грамота, но было ли это, „в точности неизвестно“ (стр. 62). И вот — новая ошибка, исправляемая критиком. В описании свидания Хлопуши с Пугачевым Пушкин руководился иным источником, чем Дубровин, и хотя нет доказательств, что источник Пушкина говорит неправду, прибавляется еще страница ошибок (стр. 119—120). На чем основывает Пушкин, что такое-то письмо писал Падуров, неизвестно, — опять ошибка (стр. 182 и сл.)! Чеканил ли Пугачев монету, „не может считаться решенным“, и хотя сам проф. Фирсов держится мнения, что не чеканил, а Пушкин тоже заявил, что „Пугачев никогда не бил монету“, все равно — три страницы исправлений готовы (стр. 223—226). Что с Пугачевым из Казани бежал Пулавский, „не подтверждается документально“, — лишняя ошибка (стр. 246—258)! Чтобы удовлетворить неотступнаго критика, Пушкин должен был бы к каждой своей строке делать по примечанию. После этого удивительно, что критик набрал только 320 страниц „ошибок“ Пушкина, а не 640 или 3200!

Если откинуть (что было бы только справедливо) „ошибки“ этих двух типов, т. е. те, которые произошли от отсутствия у Пушкина данных, ставших известными позднее, и те, которые признаны „ошибками“ лишь потому, что критику неизвестно происхождение сведений, сообщаемых Пушкиным, — страшный список проф. Фирсова сократится сразу не вдвое, а впятеро, если не вдесятеро. Мы, однако, переходя к тому, что с некоторым правом может, действительно, называться „исправлением“ ошибок Пушкина, совершенно избегать этих двух типов все же не будем. Раз уже критик счел нужным и допустимым перечислять и такого рода недочеты в историческом труде, любопытно проследить и их, чтобы убедиться, в какой же степени отразились они на ценности этого труда. Конечно, о „вине“ Пушкина в таких случаях не может быть речи; не будет это и свидетельством его неспособности или „неподготовленности“ к историческим работам (о чем упорно твердит проф. Фирсов). Но, может быть, эти недостаки, в самом деле, уничтожают всякий смысл „Истории Пугачевского бунта“, как книги исторической? Посмотрим.

Довольно часто исправляет критик у Пушкина данные цифровые и по большей части именно на основании материалов, которые Пушкину не могли быть известны. Каковы же эти поправки? Пушкин пишет, что вначале у Пугачева было 300 человек. Проф. Фирсов исправляет: у Рычкова, которым пользовался Пушкин, сказано „до 300“, а в другом месте — „более нежели 300“; Пушкин виноват, „выведя вполне определенное число“ (стр. 90). После бегства из Казани у Пугачева, по Пушкину, было 500 человек; но, исправляет проф. Фирсов, сам Пугачев говорил, что было у него „сот до пяти“, его же „сподвижники“, — что 400 человек (стр. 250, этих показаний Пушкин не мог знать). В Илецком городке, исправляет проф. Фирсов, Пугачев пробыл не 3, как сказано у Пушкина, а 2 дня (стр. 95). В Сакмарской крепости, по Пушкину, было повешено 6 человек, но у академика Дубровина, „на стр. 43 его почтенного труда“, отмечено только 3 повешенных (стр. 111). Наконец, Михельсон потерял не „до 100 человек“, как пишет Пушкин, но, как видно из подлинной реляции, которой Пушкин не мог располагать, „убитых 34, раненых 121“ (стр. 248).

Может быть, несколько большую важность можно усмотреть в следующих цифровых исправлениях. Под Татищевой солдат

было убито не „до 400", а 657, в плен взято не 3 000, а и еще 290 человек, пушек же захвачено не 18, как сказано у Пушкина, на основании летописи Рычкова, а 50 (стр. 221—223). Троицкая крепость была взята не 20 мая, а 19 (стр. 237), а Дмитриевск не 13 августа, а, может быть, 11; последнюю дату и проф. Фирсов считает только „наиболее вероятной", пушкинская же установлена на основании точного показания одного из современников (стр. 284—285). Наконец, в одном случае Пушкин считает пленных 3 500, а Дубровин — лишь 2 813 (стр. 228), а в другом — Пушкин говорит, что у Пугачева было 25 тысяч человек, а Дубровин, „сводя показания многих лиц", насчитывает лишь 15 тысяч, впрочем, не утверждая этого положительно (стр. 130). Однако, исключая последнее разногласие, в котором точных данных нет (трудно было подсчитать постоянно менявшуюся толпу приверженцев Пугачева!), и эти все поправки вряд ли имеют значение для „сущности дела", о которой так заботится проф. Фирсов (стр. 278).

Верха же остроумия достигают цифровые исправления в следующем случае. Военные силы Оренбурга Пушкин, следуя летописи Рычкова, определяет в 2 988 человек. Проф. Фирсов спешит указать, что „в последнее время Н. Ф. Дубровин, рассмотрев вопрос по архивным документам более пристально", насчитал только 2 906 человек (стр. 117). Вот пример ученой критики, достойной быть занесенной в книгу анекдотов! В самом деле, чрезвычайно важное исправление, в корне изменяющее „сущность дела",— разница в 82 человека из трех тысяч! К сожалению, людям свойственно заболевать, не считаясь с интересами ученых историков, даже умирать, и можно сказать с уверенностью, что никогда не было такого дня, чтобы в Оренбурге налицо оказывалось именно 2 906 защитников, установленных „пристальным рассмотрением"! И такими исправлениями хотят нам доказать, что Пушкин был „неподготовлен" к историческим работам! Не доказывают ли те же исправления „неподготовленность" кого-то другого?

Увы! — не убедительнее и исправления, не касающиеся цифр. Пушкин в числе повешенных не назвал жены коменданта (стр. 96), не указал „количество тащимых" (стр. 92), не сообщил, что в Татищевой были повешены не все офицеры, а один уцелел (стр. 106, „на это Пушкин почему-то не обратил внимания, — говорит проф. Фирсов), не отме-

тил, что когда загорелась крепость, то стали гореть и сараи (стр. 103; может быть, проф. Фирсову нужно, чтобы Пушкин сообщил, что от пожара и дым пошел?), „не расчленяет“ факта захвата мятежниками лошадей, т. е. что часть лошадей была захвачена раньше, другая — позже (стр. 124; как это важно!), также „не расчленяет“, что комендант Ильинской крепости „сначала был взят в плен“, а „потом уже изрублен“ (стр. 179; или проф. Фирсов полагает, что можно сначала изрубить, а потом уже взять в плен?), говорит просто, что отряд Мостовщикова был „захвачен толпами мятежников“, тогда как „захвачено“ было только 24 человека, а остальные... добровольно сдались (стр. 189; в этом месте можно подумать, что проф. Фирсов не понимает простого русского языка, — ведь о том, кто сдался, так же естественно сказать „захвачен“!) и т. д. И да не подумают, что мы намеренно выбираем смехотворные образцы „исправлений“ проф. Фирсова. Вопервых, мы приводим их для этого слишком много; а вовторых, все это типичные образцы „критики“ казанского профессора. Негодовать, почему Пушкин не упомянул, что при пожаре крепости загорелись и сараи, или почему не объяснил, что лошадей захватили в два приема, — это именно те „ошибки“, обилие которых у Пушкина позволяет казанскому ученому свысока третировать великого поэта, как плохого историка.

Только в последних главах „Истории“ критик имеет возможность отметить несколько более существенных неточностей. Да и то не знаем, можно ли считать существенным то, например, что некто Копьев был повешен по приказу не самого Пугачева, но его „сподвижника“ Чумакова (стр. 260) или что директор гимназии в Казани был не убит, а ранен (стр. 252). Только в описании, у Пушкина, бегства Пугачева из-под Казани критик указывает, сколько мы можем судить, действительные неточности, например, что Пугачев сначала занял Ядринск, а потом двинулся к Курмышу, а не наоборот, и т. п. Но все это относится к каким-нибудь пяти страницам пушкинского текста, да и после ряда странных обвинений, предъявленных проф. Фирсовым к Пушкину, мы уже не можем не относиться скептически и к этим указаниям.

А затем остаются исправления географических названий, которые не совсем точно передал Пушкин: Табынск, а не Табинск (стр. 230), Петропавловская, а не Петрозаводская, Се-

нарский редут, а не Сенарская крепость, Чебаркульская, а не Чебакульская, Шунский, а не Шумский перевал (стр. 235). Некоторые из этих ошибок — явные опечатки или описки.

4

И это все?

Да, это было бы все, если бы не осталось нам сказать еще о таких обвинениях проф. Фирсова, которым мы затрудняемся подыскать подходящее наименование.

Одно из этих обвинений имеет целью подчеркнуть „узкосословную черту“, будто бы внесенную Пушкиным в свое изложение. Проф. Фирсов пишет: „Можно было (Пушкину) воздержаться от столь прочувствованного эпитета, как слово сволочь, по адресу приставших к самозванцу инсургентов“ (стр. 33). Казанский профессор волен как угодно смотреть на Пугачева и его сообщников, но, берясь за изучение исторического памятника, обязан знать язык, на котором он написан. Слово „сволочь“ имело в эпоху Пушкина иное значение, нежели имеет теперь. У Даля читаем: „сволочь — все, что сволочено или сволоклось в одно место“, и лишь, как второе значение: „дрянной люд, шатуны“, а как пример: „дом Вяземского в Петербурге приют всякой сволочи“. Впрочем, достаточно прочитать добросовестно те места, где у Пушкина употреблено это слово, чтобы убедиться, что он не придавал ему такого значения, какое желает вычитать проф. Фирсов. Например, у Пушкина сказано: „Около их скопилось неимоверное множество татар, башкирцев, калмыков, бунтующих крестьян, беглых каторжников и бродяг всякого рода. Вся эта сволочь“... Если „беглые каторжники“, „бродяги“, даже „бунтующие крестьяне“ могут быть обозваны „сволочью“ в современном смысле слова, то ясно, что к татарам, башкирцам и калмыкам то же слово применено в первоначальном значении. Кроме того, выражение „сволочь“ Пушкин нередко просто брал из своих первоисточников; так, например, Рычков писал, что Пугачев „собрал разной сволочи, а больше татар и новокрещенных чувашей“... Благородное негодование проф. Фирсова, таким образом, является или плодом недоразумения, весьма непохвального для ученого историка, или же...?!

Второй пример еще ярче. Неприглядность приемов казанского критика здесь ничем не прикрыта. Иронизируя над по-

добострастным отношением Пушкина к императору Николаю, от которого поэт ждал „финансовой поддержки“, проф. Фирсов пишет: „В предисловии к „Истории Пугачевского бунта“ Пушкин объявил было „славного царя“ спасителем новейшей русской истории, написав: „Новейшая наша история спасена Николаем I“, но спохватился и зачеркнул эту фразу“ (стр. 37). Так, как эти слова написаны у проф. Фирсова, они дают повод подумать, что Пушкин собирался неумеренно польстить императору Николаю I, чуть ли не в духе римских поэтов, объявлявших императора божеством. В самом деле: „спаситель новейшей русской истории“! Excusez du peu! Но фраза проф. Фирсова есть просто передержка. В предисловии Пушкин писал, что различные государственные бумаги хранились в петербургском архиве, где „несколько наводнений посетило их и едва не уничтожило“. Николай I приказал привести архивы в порядок. Вот в этом-то месте, в черновом наброске предисловия, и стояла у Пушкина фраза: „Новейшая наша история спасена Николаем I“, смысл которой тот, что Николай I спас документы, относящиеся к новейшей русской истории. Пушкин все же и эту, скромную и вполне справедливую фразу зачеркнул. А проф. Фирсов позволил себе, на основании этих вычеркнутых слов, недостойную выходку против великого поэта, говоря, что Пушкин „спохватился“, но все же чуть не „объявил было“...

Что же остается от грозного обвинительного акта в 320 страниц? Оказывается, что Пушкин в тех случаях, когда в его руках не было достаточно материалов (большею частью опубликованных только после его смерти), впадал в некоторые неточности. Но сколько-нибудь серьезные неточности даже придирчивый критик может указать лишь на протяжении пяти страниц всей „Истории“, причем ввиду специфического характера казанской критики, и в этих случаях мы еще не считаем вопрос решенным, а ждем его нового, беспристрастного пересмотра. Все остальные „исправления“ критика суть только мелочные придирки, иногда прямо смехотворные и всегда не имеющие значения для сущности повествования. А некоторые обвинения проф. Фирсова, как мы видели, прямо недобросовестны. Иного — может быть, даже многого — Пушкин о Пугачеве, действительно, не знал, но и не мог знать ввиду

скудости материалов, которыми принужден был ограничиться. Но все события, которых Пушкин касается (повторяем: кроме, может быть, эпизодов самого последнего периода), рассказаны в „Истории Пугачевского бунта“ правильно, последовательно, отчетливо; „ошибки“ не превышают одного-двух дней в датах и десятков в цифровых данных, не имеющих притом существенного значения.

Критика проф. Фирсова безусловно — пристрастна, ее прямая цель — очевидно умалить значение Пушкина, как автора исторического труда. Но суд „судии неправедного“ имеет и свои преимущества. Кто и при таком „суде“ не может быть обвинен по закону, — дважды, трижды прав, хотя бы сам „судия неправедный“ и возгласил: „виновен!“ В начале статьи мы говорили, что никто никогда не считал Пушкина великим историком. Теперь, проследив шаг за шагом обвинения проф. Фирсова, мы в праве утверждать, что Пушкин как историк вполне стоял на высоте своей задачи, не только взял на себя трудное дело, но и исполнил его так хорошо, как немногие могли бы его исполнить в то время. Теперь это — вне сомнений. Пушкин сделал все, что может сделать в истории человек добросовестный, образованный, умный, не одаренный только особым „историческим гением“, пролагающим в науке новые пути. Но гениальность Пушкина сказалась в другом. Он написал свою „Историю Пугачевского бунта“ тем ясным, сжатым и простым языком, который навсегда должен остаться образцом для такого рода повествований. И, конечно, „Историю“ Пушкина, независимо от ее исторических несовершенств, будут читать и тогда, когда почтенный труд академика Дубровина будет известен лишь самым ярым библиографам, а критика проф. Фирсова — лишь самым ярым пушкинистам, собирающим курьезы, которые имели какое-либо отношение к великому поэту.

Пушкин определял свой труд как „несовершенный, но добросовестный“, и это оправдалось. Как следует охарактеризовать исследование проф. Фирсова — мы предоставляем судить самому читателю.

1916.

НОВООТКРЫВАЕМЫЙ ПУШКИН

В последнем, XXIII — XXIV, выпуске издания „Пушкин и его современники“ [1] помещены две статьи, автором которых назван Пушкин,— одна с комментариями П. Е. Щеголева, другая — М. Л. Гофмана (точнее, даже — три, так как М. Гофман указывает еще на одну заметку, которая, по его мнению, также может принадлежать перу великого поэта). С некоторых пор появление новых, неизвестных ранее строк Пушкина стало чем-то почти заурядным. Ежегодно, по нескольку раз, в различных журналах, специальных и общих, от издания Академии наук до „Нивы“, печатаются новые стихи и новая проза — Пушкина или будто бы Пушкина. В VI томе сочинений Пушкина, под редакцией проф. С. А. Венгерова, вышедшем еще в начале 1915 года, под заглавием „Новые приобретения пушкинского текста“, собрано 46 номеров, из которых некоторые содержат по нескольку стихотворений. Не пора ли обратить внимание, насколько чист тот источник, из которого пополняется свод творений величайшего из наших поэтов?

Нет никакого сомнения, что разыскание новых строк Пушкина само по себе — дело, которое должно только всячески приветствовать. Давно и хорошо сказано, что нам дорога каждая строка великого поэта. Все, что писал Пушкин, вплоть до беглых черновых заметок, отмечено печатью его ума и гения. Желательно и настоятельно необходимо собрать и издать все, без малейшего исключения, что было написано Пушкиным. Можно даже стыдиться, что поныне, через 80 лет

[1]) Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Повременное изд. при Императорской Академии наук, вып. XXIII — XXIV, Изд., 1916, стр. 324.

по смерти поэта, этого еще не сделано. И кропотливые розыски наших пушкинистов, которым иногда только путем долгой и тяжелой работы удается обнаружить один неизданный стих или одну еще неизвестную строку творца „Евгения Онегина“,—нельзя не встречать с благодарностью.

Однако не должно забывать, что так ценны и так интересны нам строки именно Пушкина. Мы с жадностью ловим каждое вновь воскрешенное слово великого поэта потому, что надеемся увидеть новое отражение его великого духа. Опубликование же с именем Пушкина того, что ему в действительности не принадлежит, конечно, наносит нашей литературе только вред. Это искажает в нашем сознании истинный образ поэта, затемняет наши представления о нем, наводит исследователей и толкователей на ложные пути, наконец, „соблазняет малых сих“. Все написанное Пушкиным для нас — святыня; читатели невольно ищут в пушкинских словах — образцы подлинной поэзии, примеры верных суждений, канон русского языка... Понятно поэтому, с какой осторожностью должно объявлять то или другое вновь разысканное произведение — созданием Пушкина. Исследователь, приписывающий Пушкину такие-то стихи или такую-то прозу, берет на себя огромную ответственность, безмерно большую, чем уверяя, что открыл неизвестное произведение какого-либо второстепенного поэта. Сообщая, например, неизданные стихи, скажем, Федора Глинки или даже Полежаева, историк обращается преимущественно к специалистам; печатая новые строки Пушкина, он, в конце концов, оказывает влияние на умы всей читающей России, особенно если это открытие вносится в „собрания сочинений“ великого поэта. К сожалению, некоторые из наших пушкинистов этой ответственности, кажется, не сознают.

Какие могут быть основания, чтобы приписать какое-либо произведение Пушкину? С полной уверенностью можно это сделать лишь в двух случаях: вопервых, когда данное произведение, в своей окончательной форме или в черновом наброске, сохранилось в автографе поэта или в копии, им удостоверенной; вовторых, когда оно было напечатано самим поэтом, за своей подписью или под своим, нам известным, псевдонимом. (Мы опускаем исключительные случаи, когда и этих двух оснований может оказаться недостаточно). С меньшей, но все же достаточной уверенностью можно это сделать, когда,

втретьих, на данное произведение как на принадлежавшее Пушкину указывают заслуживающие доверия лица, которые могли быть о том хорошо осведомлены, например, друзья поэта, его современники, стоявшие близко к литературным кругам, и т. п. Во всех других случаях, когда нет никаких исторических свидетельств о данном произведении и приходится основываться лишь на его внутренних свойствах,— необходима при атрибуции его Пушкину величайшая осмотрительность

Возьмем примеры. Допустим, что нам неизвестно, ни из каких источников, ни кому принадлежит стихотворение „Черная шаль“. „Внутренние признаки“ стихотворения таковы, что могут послужить серьезным препятствием для атрибуции его Пушкину. Размер стихов — тот, какой Пушкин употреблял нечасто; форма двустишия — исключительная для Пушкина; мелодраматичность сюжета, обилие архаизмов и риторики (объясняемые тем, что поэт воспроизводил манеру подлинной молдаванской песни),—совершенно противоречат обычным приемам пушкинской поэзии и т. д. Короче говоря, на основании самого стихотворения легко с известной убедительностью доказывать, что его, вероятно, написал какой-то другой, конечно, значительный поэт, а не Пушкин. Наоборот, возьмем стихотворение Ф. Туманского „Птичка“: „Вчера я растворил темницу воздушной пленницы моей...“ В этих стихах так много пушкинского — в манере и в отдельных выражениях, что не знай мы с достоверностью, кто автор этого стихотворения, можно было бы, тоже не без убедительности, доказывать, что его написал Пушкин. Насколько „внутренние признаки“ являются шаткой основой для атрибуции произведения определенному автору, хорошо известно историкам живописи: много раз по этим „внутренним признакам“ (манера письма и т. п.) одна и та же картина приписывалась разными знатоками исследователями самым различным художникам!

Между тем „новые приобретения пушкинского текста“, с некоторых пор большею частью относятся именно к последнему указанному нами роду, т. е. к тем, автор которых обнаружен только по „внутренним признакам“. Если находится статья, напечатанная при жизни Пушкина, в издании, где он мог участвовать, но без подписи автора, и если в этой статье встречаются мысли, выражения и обороты речи, свойственные Пушкину, — это кажется для некоторых исследователей достаточ-

ным, чтобы признать статью пушкинской и потом включить ее в собрание сочинений поэта.

Одна за другой стали появляться за последние годы такие якобы пушкинские статьи, извлеченные из старых №№ „Литературной газеты“ и „Северных цветов“, изданий, где сотрудничал Пушкин. Порою кажется, что рьяные „открыватели“ готовы переписать все анонимные статьи из этих изданий и все выдать за произведения Пушкина. Особенно много погрешил в этом направлении Н. О. Лернер (за которым, спешим оговориться, значатся и серьезные заслуги в области пушкиноведения), который наконец дошел до того, что приписал Пушкину одну почти малограмотную рецензию, по какой-то случайности попавшую в „Литературную газету“ 1830 года. (См. наш подробный разбор этой статьи, под заглавием „Новая клевета на Пушкина“, в „Русском архиве“ 1916 г., вып. I—III.) Такой, в общем весьма нетрудный, способ делать сенсационные открытия, пополнять пушкинский текст — представляется нам крайне неосторожным, и мы сомневаемся, чтобы от перепечатки старых статей за новой подписью Пушкина русская литература обогащалась.

Вряд ли надо объяснять, что у каждой эпохи есть своя манера писать, свой язык, свой круг идей и интересов, свои излюбленные выражения, и что вполне освободиться от этой „печати своего времени“ не под силу и гению. Есть нечто общее в словаре, в слоге, в приемах творчества, в самом способе мыслить между великими созданиями Пушкина и порой совершенно ничтожными писаниями его современников, особенно же писателей, принадлежавших к пушкинскому кругу, т. е. группировавшихся около „Северных цветов“ и „Литературной газеты“. Кроме того, огромное влияние Пушкина сказывалось и в том, что его языку, его манере письма прямо подражали, старались „писать, как Пушкин“. Наконец, лица, знавшие Пушкина лично, сходившиеся с ним в одной гостиной, в одной редакции, естественно, запоминали его меткие суждения по разным, тем более литературным вопросам и потом, быть может даже бессознательно, повторяли эти суждения в своих статьях. При Пушкине никто не писал „совсем так, как не пишет Пушкин“, и многие писали более или менее похоже на Пушкина. При таких условиях даже неловко читать в виде доказательства, что такая-то статья принадлежит Пушкину, —

соображения, что в ней говорится не „кресло“, а „кресла“, как говорил и Пушкин (Соч. Пушкина, под ред. С. А. Венгерова, заметка Н. О. Лернера, т. VI, стр. 233), словно бы это не было обычным словоупотреблением в начале XIX века.

Чтобы действительно научным образом доказывать, путем стилистического и филологического разбора, принадлежность новооткрытого произведения перу Пушкина, необходимо располагать безмерно бо̀льшими вспомогательными средствами, нежели те, какие сейчас имеются. Раньше должен быть составлен полный словарь пушкинского языка, глубоко уяснены его поэтика, ритмика и рифмика, сделаны длинные ряды стилистических подсчетов (относительно употребления Пушкиным особых выражений), оборотов речи, рифм, ритмов и т. д.) и параллельно изучен язык и стиль других писателей пушкинской эпохи. Мы вполне убеждены, что такого рода подготовительные работы (которые требуют труда нескольких поколений пушкинистов) действительно позволят впоследствии заключать почти с полной достоверностью от данного произведения к его автору. Но, пока ничего этого нет или все имеется только в скудных зачатках, розыски автора „по внутренним признакам“ произведения, делаемые, так сказать, „кустарным способом“, по памяти, всегда будут приводить в область субъективных утверждений и произвольных догадок.

Две статьи, помещенные в последнем выпуске издания „Пушкин и его современники“, служат хорошим примером всему сказанному.

Одна статья, разбор альманаха „Северная лира“ 1827 года, комментированная П. Е. Щеголевым, напечатана, правда, с копии, но, как достоверно известно, снятой с подлинной рукописи Пушкина. Рукопись эта—черновая данной статьи, существование ее хорошо засвидетельствовано; таким образом, вопрос может ставиться лишь о большей или меньшей исправности копии, принадлежность же статьи Пушкину — вне сомнения. Разбирая „Северную лиру“, Пушкин высказывает ряд суждений о современных ему писателях: о Боратынском, кн. Вяземском, Туманском, А. Муравьеве. А. Норове, Ознобишине, касается Ломоносова, Петрарки и т. п. Несмотря на то, что статья — незаконченный черновой набросок, все сказанное в ней, как всегда у Пушкина, — умно, интересно, мысли живы, суждения метки. Об историческом значении статьи распро-

страняться нет надобности. Остается только благодарить П. Е. Щеголева, издавшего статью и сопроводившего ее дельным комментарием, где разъяснены все темные места, — за новый ценный вклад в пушкиноведение.

Другая статья извлечена М. Л. Гофманом из „Литературной газеты“ 1830 года, где была напечатана без подписи автора. Это — весьма благосклонный разбор поэмы Ф. Н. Глинки „Карелия, или заточение Марфы Иоанновны Романовой“, сопровожденный обширной выпиской из книги (почти в 260 стихов). Доказательства принадлежности этой рецензии Пушкину сводятся все к тем же общим местам: что слог ее похож на пушкинский, что отдельные выражения напоминают Пушкина, что Пушкин мог узнать поэму Глинки раньше, чем рецензия была напечатана, и т. п. Таким же методом г. Гофман старается приписать Пушкину и еще одну заметку (о Дельвиге) из „Северных цветов“ 1832 года. Разбирать подробно доводы г. Гофмана здесь не место, скажем только, что лично нас они нисколько не убедили, и для нас принадлежность Пушкину, по крайней мере первой статьи, остается под сильным сомнением. Нам, например, представляется крайне странным, что Пушкин, в 1825 году назвавший Ф. Н. Глинку „кутейник в эполетах“ (эпиграмма „Наш друг Фита“), а в 1828 — „божия коровка“ („Собрание насекомых“), в 1830 будто бы написал и напечатал рецензию, где говорится: „Из всех наших поэтов Ф. Н. Глинка, может быть, самый оригинальный“. Также не узнаем мы Пушкина в словах: „Мы верно угодим нашим читателям, выписав несколько отрывков вместо всякого критического разбора“, причем выписано немало таких стихов, которыми самому Пушкину вряд ли можно было „угодить“.

Оставляя в стороне такого рода соображения, которые невольно переходят в „спор о вкусах“, обратим внимание на другое обстоятельство. Заметка, напечатанная П. Е. Щеголевым, как мы видели, воспроизводит черновой набросок рецензии, и это — весьма характерно для Пушкина. Известно, что великй поэт почти никогда не писал прямо „набело“: все, даже дружеские письма, он обыкновенно набрасывал сначала вчерне. Есть поэтому все основания думать, что и те статьи „Литературной газеты“, иногда довольно значительные по размерам и ответственные по содержанию, которые теперь приписываются некоторыми исследователями Пушкину, были им, — если он,

действительно, является их автором,— сначала набросаны начерно и лишь потом обработаны для печати. Заметка, опубликованная П. Е. Щеголевым, дает тому лишнее доказательство. Между тем, от огромного большинства „новооткрываемых статей Пушкина“ в его бумагах не осталось ни малейшего следа: ни чернового наброска, ни предварительного плана, ни записанных отдельных выражений. Это совершенно не похоже на обычные приемы Пушкина, который никогда не был склонен к спешной журнально-газетной работе. Исследователи, усердно пополняющие текст пушкинских сочинений многочисленными журнальными статьями, следа работы над которыми не осталось в бумагах поэта, решительно искажают его образ, хотят выдать нам Пушкина за „борзописца“, каким он не был и не мог быть.

Говоря так, мы вовсе не утверждаем, что среди анонимных журнальных статей пушкинского времени нет подлинных строк великого поэта. Напротив, наверное есть, на что указывал уже Анненков. Но, чтобы выяснить и доказать принадлежность той или другой статьи Пушкину, нужны гораздо более серьезные основания, чем те, на которые, во многих случаях, опираются г. Лернер и г. Гофман. Их атрибуции — произвольны и неосторожны, и их усердие в „открывании нового Пушкина“ приносит пушкиноведению больше вреда, чем пользы. Наводнять сначала журналы сомнительными сенсациями с именем Пушкина, а потом — сочинения Пушкина сомнительными страницами есть подлинный грех пред всем русским обществом. За эфемерную и легко добываемую славу „открывателей“ должны будут горько расплачиваться русские читатели. С большим пиэтетом должно относиться к памяти и к имени величайшего из наших поэтов.

1916.

ПОЛИТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ ПУШКИНА

Краткий очерк

Наш великий поэт Александр Сергеевич Пушкин родился (28 мая 1799 года) и вырос в московской дворянской семье [1] и в детстве, естественно, разделял сословные предрассудки той среды, которой был окружен. Но еще на школьной скамье, в последнем классе Царскосельского лицея, Пушкин сошелся с кружком „либералов“ того времени. Школьное начальство косо смотрело на Пушкина за высказываемые им политические и особенно религиозные взгляды. Для выпускного экзамена его даже заставили, в виде наказания, написать стихи о вреде „безверия“. По выходе из лицея Пушкин всецело увлекся „либерализмом“ и, с жаром новичка, в разговорах, в письмах и в стихах поносил „деспотизм“. Тогда же Пушкин вступил членом в общество „Зеленая лампа“, которое (как теперь выяснено) находилось в связи с тайными освободительными обществами.

Первоначально Пушкин держался, впрочем, весьма умеренных убеждений. Его мечты не шли дальше конституционной монархии. Он верил, что „закон“ есть „надежный страж“ народной свободы. В этом духе, вскоре по выходе из школы, написана Пушкиным ода „Вольность“ и стихотворение „Деревня“. В этих произведениях Пушкин еще обращается к „царям“ с призывом — опе́реться на закон, дать свободу крестьянам и т. п. Но такое настроение длилось у Пушкина недолго (менее года).

---

[1] Краткий очерк жизни Пушкина см. в издании „Народной библиотеки“: А. С. Пушкин, „Стихотворения 1815—1836 гг.“.

Уже в стихах Пушкина конца 1818 года и затем 1819 и 1820 годов проходят совершенно другие мысли. Юноша-поэт (Пушкину было лет 19—20) из опыта действительной жизни узнал и глубоко почувствовал всю чудовищность русского самодержавия. В своих эпиграммах Пушкин стал беспощадно клеймить всех низких приспешников царизма, вроде Аракчеева, кн. А. Н. Голицына, Фотия и других, не пощадил и Карамзина. Эти эпиграммы читались с жадностью, расходились в сотнях списков и сделали имя Пушкина известным не менее, нежели его нашумевшая поэма „Руслан и Людмила". И сам Пушкин называл себя в те годы „певцом свободы".

Постепенно Пушкин сделал и последний вывод, убедился, что в России нет другого пути к истинной свободе народа, как через насильственное уничтожение самовластья царя. В оде „Вольность" Пушкин еще осуждал казнь Людовика XVI и, отчасти, даже убийство Павла I (хотя прямо называет его: „увенчанный злодей"). Теперь же Пушкин стал прославлять кинжал, как „последнего судию". Самое стихотворение „Кинжал" написано позже (в 1821 г.), но мысли, выраженные в нем, Пушкин устно высказывал много раньше. Так, например, однажды в театре он всем показывал портрет Занда, немецкого студента, заколовшего ярого реакционера Коцебу, и открыто восхищался таким поступком.

Пушкин страстно желал вступить в одно из тайных освободительных обществ, о существовании которых ему было известно. Многие близкие друзья Пушкина были членами этих обществ и впоследствии играли видные роли в революции 14 декабря 1825 года, в том числе — И. И. Пущин и В. К. Кюхельбекер. Но именно эти друзья и не допустили Пушкина в тайное общество: они желали сберечь в Пушкине его поэтический талант. Пущин в своих записках прямо говорит, что таковы были соображения его самого и его товарищей. Будущее показало, что в известном отношении они были правы: если бы Пушкин был в числе декабристов, он, конечно, попал бы, как Рылеев, на виселицу или, как Пущин, Кюхельбекер и другие — в Сибирь.

Все же гроза не миновала Пушкина; об его стихах донесли царю (Александру I). Тот нашел их настолько опасными, что хотел сослать Пушкина в Сибирь или в Соловецкий монастырь; юношу-поэта от такой кары спасло только заступни-

чество другого поэта, В. А. Жуковского, пользовавшегося влиянием при дворе (он был воспитателем наследника). Наказание было смягчено, и Пушкина только сослали служить на юг сначала в Кишинев, потом в Одессу. Когда же Пушкин не поладил со своим начальником, гр. Воронцовым (которого в одной эпиграмме называет „полуподлец"), вышло новое распоряжение: отправить Пушкина в деревню его отца без права выезда оттуда. В этой деревне, Михайловском-Зуеве Псковской губернии, Пушкин прожил до конца царствования Александра I, — два года ютясь зимой в плохоньком, холодном домишке, наедине со старухой-няней.

Живя сначала на юге России, потом в ссылке в Михайловском, Пушкин продолжал писать в том же духе, как ранее, но только стал осторожнее в распространении своих рукописей. К этой поре относится ряд стихотворений Пушкина, горячо приветствующих различные революционные движения в Европе, большая поэма, зло высмеивающая религию, а попутно — и самовластие, „Гавриилиада", стихотворение „Кинжал", ода „Наполеон", восторженно говорящая о „великом, неизбежном" дне свободы, и т. п. Очень вероятно, что многое из написанного Пушкиным в эти годы до нас не дошло; опасаясь обысков, он вырвал много страниц из своих тетрадей, а в его одиночестве не было поблизости друзей, которые могли бы сберечь однажды написанные стихи. Образ мыслей Пушкина выступает и из его „прошений" о помиловании, написанных в это время. Как ни принуждал себя Пушкин, он не мог написать к царю иного, кроме следуюших слов: „Каков бы ни был мой образ мыслей, политический и религиозный, я храню его про самого себя и не намерен безумно противоречить общепринятому порядку и необходимости". Сказать кстати, Пушкин не возлагал больших надежд на помилование со стороны Александра I и готовился тайно бежать из России за границу.

Обстоятельства неожиданно переменились со смертью Александра и вступлением на престол Николая Павловича. Произошла „декабрьская революция", произведшая на Пушкина сильнейшее впечатление. Кроме того, что в ней участвовал длинный ряд друзей Пушкина, его поразило, что движение не имело успеха, что народные массы не примкнули к декабристам. В тетрадях Пушкина уцелело много заметок, относя-

щихся к 14 декабря, между прочим — рисунок виселицы с подписью: „И я мог бы, как тут...“[1] Тем временем новый царь, перевешав и сослав декабристов, вспомнил о ссыльном поэте и послал фельдъегеря с приказом — немедленно привезти Пушкина в Москву. Его действительно повезли немедленно, едва дав время одеться, а в Москве представили прямо царю. С этого начинается новый период в жизни Пушкина.

Николаю I хотелось играть роль „покровителя наук и искусств“, вроде Людовика XIV во Франции или Августа в древнем Риме. Пушкин казался царю подходящим украшением для его двора. Поэтому Николай „милостиво“ объявил Пушкину, что „прощает“ его, позволяет ему жить где угодно и „освобождает“ от цензуры. Все это, конечно, оказалось обманом. Прощенный Пушкин был тотчас отдан под надзор полиции; получив позволение жить „где угодно“, Пушкин, как скоро выяснилось, должен был испрашивать особое позволение на каждую свою поездку; освобожденный от цензуры, Пушкин поставлен был под такую тройную цензуру (III Отделения“ и самого царя), что впоследствии, как о милости, молил — о позволении печатать „просто“ с разрешения цензора! К тому же царь, желая „отечески“ заботиться о поэте, как о ребенке, поручил его шефу (начальнику) жандармов Бенкендорфу, как „лицу, к которому питает особое доверие“. Пушкину пришлось чуть ли не за всем обращаться к Бенкендорфу, — за разрешением на поездку, на издание книги, на продажу имения, на женитьбу и т. д. Бенкендорф же, при случае, делал Пушкину самые оскорбительные выговоры, например, писал ему: „Вы обманули доверие“, и т. п.

Вся вторая половина жизни Пушкина прошла в таких отношениях к правительству. Едва поэт куда-нибудь уезжал, летели следом предписания местным властям — зорко следить за ним и доносить о каждом его шаге. Вся переписка Пушкина „перлюстрировалась“, т. е. вскрывалась и прочитывалась жандармами, даже его письма к жене и ее к нему. Каждый день Пушкин мог ждать обыска. Он не смел хранить у себя дома даже свои стихи. Одно „вольное“ стихотворение, которым Пушкин дорожил, он принужден был записать особым

[1] С. А. Венгеров читает: „как шут“, но мы убеждены, что Пушкиным написано: „как тут“.

шифром и только в таком виде решился оставить в своих бумагах. Дважды по поводу стихов Пушкина (отрывок из „Андрея Шенье" и „Гаврилиада") начиналось судебное дело: поэта призывали к допросу и грозили ему вновь ссылкой, по его выражению, „прямо, прямо на восток", т. е. в Сибирь, и т. п. При всем том царь непременно требовал, чтобы Пушкин оставался в Петербурге при дворе, не позволил, например, поэту ехать за границу, как он того просил.

Все это создало прямо невыносимые условия жизни для поэта. Когда он женился, жизнь в столице, при дворе, стала ему не по средствам. Долги стали расти с каждым днем; приходилось продавать и закладывать домашние вещи, — шали жены, серебро, — брать взаймы под тяжелые проценты, и т. д. Ко дню смерти Пушкина эти долги достигли суммы свыше 120 000 рублей, — в том числе и мелкие: в лавочку, лакею и т. д. Пушкин несколько раз просил позволения уехать хотя бы в деревню, но опять получил отказ. Будущее представлялось безвыходным и не сулило ничего, кроме тягостного пребывания при дворе, на удовольствие царю, желавшему иметь „собственного великого поэта". В значительной мере трагическая смерть Пушкина объясняется этими обстоятельствами его жизни. Поэт почти что „искал смерти", как единственного выхода из тисков, куда загнала его милость царя.

При таких условиях трудно ожидать, чтобы Пушкин оказался ревностным приверженцем русского правительства. Однако существует довольно распространенное мнение, будто Пушкин во вторую половину жизни совершенно изменил свои убеждения, стал реакционером и сторонником царизма. Мнение это основывалось, главным образом, на внешних обстоятельствах, — на том, что Пушкин бывал при дворе, встречался с царем и даже (что самого поэта приводило в бешенство) был пожалован, словно мальчик, „камер-юнкером". В действительности все это происходило вовсе не по желанию Пушкина. Его держали в Петербурге, при дворе, как почетного пленника, и он страстно желал освободиться от „милостей" царя. Впрочем, есть и другие причины, почему сложилось неверное представление о Пушкине последних лет его жизни.

Вопервых, о том постарались первые биографы Пушкина, Жуковский, составляя для царя доклад о смерти поэта, сочинил целую сказку: что Пушкин на смертном одре раскаялся,

примирился с небом, говорил умилительные слова о царе и т. д. Теперь доказано,[1] что все это просто сочинено Жуковским, с „добрым намерением“ расположить царя в пользу семьи Пушкина, оставшейся без всяких средств (в доме нашлось всего 30 рублей!). В том же духе писал первый биограф Пушкина, Анненков, который выставлял его во вторую половину жизни ревностным приверженцем правительства, чтобы таким способом провести сквозь цензуру свою биографию. Между тем рассказам Жуковского и Анненкова долгое время все верили. Вовторых, сам Пушкин после 1826 года стал очень осторожен. В письмах он перестал говорить с прежней откровенностью; в стихах решался выражаться лишь намеками; многие свои произведения уничтожал или записывал шифром. Только в наше время, когда началось научное изучение Пушкина и его рукописей, удается восстановить его подлинный образ. До последнего времени намеки поэта оставались непонятными, а кое-что, и очень важное в этом отношении из его сочинений (например глава X „Евгения Онегина“), и вовсе неизвестным.

Ныне мы уже можем смело утверждать, что Пушкин никогда не был „реакционером“, никогда не продавал своего пера царю. После 1825 года Пушкин начал поиному смотреть на некоторые политические и общественные вопросы. Но неверно, будто он „изменил“ убеждениям юности и стал угодником правительства: это — клевета на великого поэта. Правда только то, что Пушкин во многом разочаровался. Ему казалось, что неуспех декабристов доказывает неподготовленность русского народа к свободе. Неуспех ряда европейских революций (неаполитанской, испанской, потом французской 1830 года) утвердил Пушкина в таком мнении. Он стал думать, что освобождение народов — дело очень отдаленного будущего. „И долго ваш ярем не треснет!“ — горько писал он о народах. В России же поэт видел полное торжество реакции и самовластья, доведенного Николаем I до высшей степени: все кругом молчало, все подчинялось. И, сообразно с этим, Пушкин как бы отказался от борьбы: он всецело отдался научным и литературным работам. То было поприще, на котором он надеялся быть полезным России и русскому народу, а политику

[1] П. Е. Щеголевым.

он предоставил другим... И только отдельные стихи, случайные вспышки показывают, что глубоко в душе Пушкин до конца жизни таил свой юношеский идеал „свободы“.[1]

В предлагаемой книжке собраны стихи Пушкина „о свободе“, взятые из разного времени деятельности поэта. Эти стихи показывают, что, хотя Пушкин, может быть, и не имел определенной социальной программы, он всегда оставался верен одному чувству: ненависти и глубокому презрению к самовластью, в частности — к русскому царизму. Несмотря на все временные „уклонения“ своей впечатлительной души, Пушкин пронес это чувство от своих юношеских эпиграмм до горьких строф X главы „Евгения Онегина“, написанной уже в последние годы жизни.

Собранными здесь стихами далеко не исчерпывается все, что Пушкин писал по политическим и общественным вопросам. Но многие стихотворения потребовали бы слишком подробных объяснений, чтобы установить их истинный смысл,[2] другие слишком велики по размерам (повесть „Медный всадник“) и т. д. К стихам несомненно Пушкина мы присоединили и те, которые в конце 10-х и в 20-х годов ходили под его именем в списках, поместив, впрочем, эти стихи в особый отдел.

1919.

---

1 Все сказанное здесь вкратце будет подробно выяснено во вступительной статье того же автора к III тому „Полного собрания сочинений Пушкина“, изд. Литературно-издательского отдела НКП.

2 Например, „Клеветникам России“, — стихотворение, обращенное к говорунам французской палаты депутатов („народные витии“), а отнюдь не к польскому народу, боровшемуся за свою свободу. Таков же смысл стихотворения „Бородинская годовщина“, тоже обращенного к „мутителям палат“. (Кстати сказать, французские палаты были тогда, в 1830 году, узко-буржуазного состава.) О польском народе Пушкин, в этих стихах, прямо говорит что он —

...не услыщит песнь обиды
От лиры русского певца.

РАЗНОСТОРОННОСТЬ ПУШКИНА

Что поражает в Пушкине и на что, кажется, все еще недостаточно обращали внимание, это—изумительная разносторонность его интересов, энциклопедичность тех вопросов, которые занимали его.

Достаточно бегло пересмотреть сочинения Пушкина, чтобы отметить, что в его стихах, повестях, драмах отразились едва ли не все страны и эпохи, по крайней мере связанные с современной культурой.

Античный мир восстает в переводах из поэтов древне-греческих (Сафо, Анакреон, Ион, Афеней, Ксенофан) и римских (Катулл, Гораций), в подражании Ювеналу „К Лицинию", в образе Овидия, из „Цыган", в таком замысле, как „Египетские ночи". Древний Восток звучит в подражаниях „Песни песней", в отрывке „Юдифь", в „Гаврилиаде". Мир ислама жив в „Подражаниях Корану", в подражаниях арабскому, Гафизу, турецкому; мусульманский Крым, мусульманский Кавказ — в поэмах, посвященных им („Бахчисарайский фонтан", „Кавказский пленник", „Галуб"), во многих лирических стихотворениях. Европейское средневековье ярко изображено в „Скупом рыцаре", в „Сценах из рыцарских времен", намечено в программах неоконченных произведений.

Почти все страны и народы новой Европы представлены в образах их поэзии. Испания—в трех испанских „романсах", в „Каменном госте", в отрывках „Родриг", „Альфонс"; Италия — в переводах из Ариосто, Пиндемонте, Альфиери и др., в „Подражаниях Данту", в „Анджело", в стихах о Венеции и др.; Франция—в стихах ряда ее поэтов, Кл. Маро, Вольтера, Парни, А. Тенье и др., в 1-й главе „Арапа Петра Великого"; Англия, не говоря уже о „байронизме" и „шекспиризме" у Пушкина,— в подражаниях Барри Корнуэлю, Т. Муру, Ворд-

сворту, Соути, в „Пире во время чумы“; Германия, казалось бы, чуждая Пушкину,—в „Сцене из Фауста“, в „Моцарте и Сальери“, в набросках „Мария Шонинг“; Шотландия — в „Шотландской песне“; Португалия—в песне Гонзаго; Литва и Польша—в переводах из Мицкевича; западное славянство—в его „Песнях“, и т. д. Вникая подробнее, можно было бы присоединить к перечню и Финляндию („Вадим“), и Американские соединенные штаты („Дж. Теннер“), и дикие страны („Анчар“), и многие другие.

Естественно, что с еще большей полнотой захвачена в творчестве Пушкина его родина. В поэзии Пушкина проходят картины всех областей России, не только ее центральной части, которую он особенно хорошо знал (длинный ряд лирических стихотворений, „Евгений Онегин“, „Граф Нулин“, повести и пр., и пр.), но и всех ее окраин, от берегов Финского залива („Медный всадник“) и от Немана (из Мицкевича) до Черного моря, Крыма, Кавказа и Закавказья (Грузия, Арзрум), через Малороссию („Полтава“), через Бессарабию („Цыгане“), по Дону, по Уралу, по Волге, сливаясь иногда в одной роскошной панораме („Путешествие Онегина“).

Так же полно представлена вся русская история. Мы видим древнейшую, былинную Русь—в „Песне о вещем Олеге“, в сказках, отчасти в „Вадиме“ (Новгород); Русь московскую—в „Русалке“, в „Борисе Годунове“; восстание Разина—в песнях о нем; революцию Петра—в „Медном всаднике“, в „Полтаве“, в „Арапе“ и др.; пугачевщину—в „Истории Пугачева“, в „Капитанской дочке“; 1812 год и затем годы Александра I и Аракчеева—в ряде стихотворений и эпиграмм, в наброске „Рославлев“, в том же „Всаднике“; общий обзор русской истории—в „Родословной моего героя“; наконец—Россию современную Пушкину.

Эту Россию 20-х и 30-х годов Пушкин сумел изобразить, за краткое, в сущности, время своего творчества (20 лет), со всех сторон. Один „Евгений Онегин“ может служить энциклопедией всей русской жизни 1817—1825 годов. Быт дворовых и крестьян (образ няни Татьяны, „песня девушек“ с объяснением к ней, попытка Онегина облегчить барщину и многое другое), помещичья жизнь, старая „грибоедовская“ Москва (гл. VII), купечество („Путешествие“), придворный круг (гл. VIII—IX), освободительное движение, приведшее к 14 декабря (сожженная X гл.), и еще многое иное вместилось в рамки

„свободного романа“. Рядом мы находим мелкое чиновничество в „Медном всаднике“ и в „Домике в Коломне“; находим нравы военного класса в „Выстреле“, в „Пиковой даме“;— новую вольницу в „Дубровском“; типы духовных, актеров, литераторов, разных „простолюдинов“ и др., рассеянные там и здесь;—замысел изобразить все вообще классы общества, сверху донизу („Русский Пелам“), наконец, несчетное число черт для характеристики русской жизни,—в балладах и лирических стихотворениях (например, „Утопленник“, „Гусар“, „Осень“, „Каприз“ и т. д.).

Приэтом Пушкин-художник как бы намеренно спешит испробовать на русском языке все формы, все виды поэтического творчества. Не только он пишет и чисто лирические стихотворения, и поэмы, и эпиграммы, и сатиры, и повести, и романы, и трагедии, и драмы, и комедии, и т. д.; но он как бы ревниво хочет усвоить себе все встречаемые им образцы. То он подражает арабской песне, то испанскому романсу, воспроизводит то терцины Данте, то октавы Байрона, то сонеты Вордсворта; пробует сложные строфы Б. Корнуэлля; подражает речи раешника („Сказка о Балде“); перенимает манеру португальской частушки („Из Гонзаго“); пробует писать комедию стихом лже-классиков („Отрывки из комедии“); начинает переводить то „Девственницу“ Вольтера, то монолог из трагедии Альфиери; сам, наряду со стихами, мастерство которых в безыскусственности („Птичка божия“, „Кто при звездах“), строит изысканнейшие строфы, где например рифмы чередуются через две („Не розу пафосскую“), и т. д.

Все это—в пределах художественного творчества Пушкина. Но почти половина (по объему) всего написанного Пушкиным принадлежит его „прозе“, работам историческим, критике, журнальным статьям, заметкам, письмам. Если обратиться к этому материалу, мы найдем все ту же „всеобъемлемость“ пушкинского гения.

Можно утверждать, что по заметкам и письмам Пушкина, по суждениям, оброненным им в стихах и в прозе, легко восстановить всю историю литературы от ее истоков до начала XIX века, от Гомера до В. Гюго и А. де-Мюссе. Мало найдется значительных писателей, о которых Пушкин, там и здесь, не высказал своего мнения. Тем более это верно для русской литературы, современной Пушкину: над всеми писателями своих дней, так или иначе, он произнес свой суд, строгий, но оправ-

данный историей. Вспомним, что Пушкин перед всеми отстаивал поэзию Боратынского; открыл Тютчеву свой „Современник“, приглашал в него Белинского, приветствовал дарование Гоголя; всячески старался напомнить русскому обществу о Радищеве; напротив, не захотел обратить внимания на Бенедиктова, и т. п.

Но Пушкина привлекала не только история литературы (напомним его исследования о „Слове о полку Игореве“) и критика; в равной мере он интересовался вопросами языка и грамматики (ряд заметок) и вопросами поэтики (например, его глубокие замечания о драме). В то же време Пушкина вообще увлекала журнальная деятельность: работая в „Литературной газете“, составляя план „Вестника“ (предполагавшейся им политической газеты), создавая „Современник“, он показал, как понимал значение прессы и как надеялся через нее поднять культурный уровень русского общества.

Всего этого мало: не забудем, что Пушкин был также историк; состав его библиотеки доказывает, как широко и как внимательно он ее изучал. Многие месяцы, вернее годы, своей краткой жизни отдал Пушкин работе в архивах и иным историческим изысканиям. Нетрудно критиковать „Историю Пугачева“, но должно помнить, что перед автором стоял призрак цензора—Николая I (запретившего, например, пушкинское заглавие). Во всяком случае в своем труде Пушкин собрал материал огромный, так же, как позднее для первых глав „Истории Петра“. В то же время он мечтал писать историю Малороссии, историю Камчатки; усердно собирал черты из быта нашего прошлого („Анекдоты“, „Table Talk“); набрасывал очерк западного феодализма; записывал сведения о ходе греческого восстания, и т. д.

Пришлось бы говорить слишком долго, если бы захотеть перечислить все вопросы, которых касался Пушкин в своих трудах, заметках, письмах. Много места отведено в них политике. Революционер в своей юности, не отказавшийся до конца жизни от „вольнолюбивых“ идей, как то показывают и новейшие исследования (X глава „Евгения Онегина“ и др.), Пушкин живо и метко судил,—поскольку то было возможно в пределах цензуры и перлюстрации писем,—о всех политических событиях своего времени. Но рядом мы встречаем заметки полугеографические и полуэтнографические („Путешествие в Арзрум“, „Джон Теннер“), по вопросам изобразительных искусств,

по психологии, даже по медицине (о холере), по математике (форма цифр) и т. д.

В этом беглом обзоре мы рассматривали сочинения Пушкина только с их внешней стороны. Но не меньшее, вернее большее богатство представилось бы нам, если бы мы попытались вскрыть их идейное содержание. Пушкин за свою жизнь пережил как бы три литературных школы: в юности еще платил дань лжеклассицизму, в 20-х годах был борцом за романтизм, во вторую половину деятельности положил начало русскому реализму. Но Пушкин как бы предугадывал дальнейшее развитие литературы; у него уже есть создания, по духу, по настроениям близкие к поэзии символистов конца XIX века („В начале жизни“, „Гимн чуме“, „Не дай мне бог“ и др.); более того—в одной заметке он как бы предупреждает доводы современнейших „левых“ течений („Есть два рода бессмыслицы...“ и т. д.).

Очень многие, замечательнейшие создания позднейшей русской литературы—лишь развитие идей Пушкина. Сами того не подозревая, литературные борцы за эмансипацию женщины 60-х годов—подхватывали призыв Пушкина: он наметил эту тему в „Рославлеве“, в отрывке „Гости съезжались“, в „Египетских ночах“, особенно в программе драмы „Папесса Иоанна“. Зависимость от Пушкина Гоголя—очевидна („Ревизор“, петербургские повести). Основная идея „Преступления и наказания“ и „Братьев Карамазовых“ Достоевского—та же, что „Медного всадника“, основная идея „Анны Карениной“ Толстого—та же, что „Цыган“; так называемые „богоборцы“ начала XX века—сами признавали свое родство с Пушкиным, и т. п.

Пушкин словно сознавал, что ему суждена жизнь недолгая, словно торопился исследовать все пути, по которым могла пойти литература после него. У него не было времени пройти эти пути до конца; он оставлял наброски, заметки, краткие указания; он включал сложнейшие вопросы, для разработки которых потом требовались многотомные романы, в рамку краткой поэмы или даже—в сухой план произведения, написать которое не имел досуга. И до сих пор наша литература еще не изжила Пушкина; до сих пор по всем направлениям, куда она порывается, встречаются вехи, поставленные Пушкиным, в знак того, что он знал и видел эту тропу.

1922.

ЗАПИСКА О ПРАВОПИСАНИИ В ИЗДАНИИ СОЧИНЕНИЙ А. С. ПУШКИНА

Всеобъемлющий гений Пушкина охватывал все стороны духовной жизни его времени: не только интересы искусства, в частности — поэзии, но и вопросы науки, общественной деятельности, политики, религии и т. п. Тем более энциклопедистом был Пушкин как писатель: все, так или иначе связанное с литературой, было им вновь пересмотрено и продумано. Лирик по призванию, драматург, проложивший новые пути для русского театра, романист, создавший нашу прозу, поразительный переводчик, Пушкин вместе с тем был и историк, сумевший остаться самостоятельным в эпоху подавляющего господства Карамзина, и автор увлекательных путевых записок, и деятельный журналист, сам—редактор-издатель лучшего временника его дней и усердный сотрудник других изданий, где помещал свои вдумчивые безошибочные критики, заметки на самые разнообразные темы, острую полемику. В то же время Пушкин посвящает свое внимание вопросам истории литературы, теории поэзии, техники стиха, грамматики и, наконец, орфографии, как теснейшим образом связанным с литературой. И вся эта разносторонняя деятельность образует стройное целое, потому что отражает единое миросозерцание, составляет различные проявления единой, цельной личности великого поэта.

Словно предвидя, что жизнь его будет безвременно оборвана, Пушкин как бы торопился набросать на бумагу свои мысли, свои наблюдения по поводу самых разнообразных вещей, начиная с вечных „мировых“ вопросов, кончая „историческими анекдотами“. Эти беглые заметки, в том виде, как они дошли до нас, вероятно, не предназначались для печати; тем не менее в этих разрозненных страницах везде сквозит гениальная прозорливость Пушкина, и взятые вместе, они ока-

зываются как бы продуманной системой взглядов и убеждений. Одна мысль поддерживает другую, первое суждение поясняется вторым, случайное замечание получает новый смысл в связи с остальными. Как сочинения Пушкина, так и его убеждения — это живой организм, из которого нельзя изъять одну часть, не повредив целого. Удаляя одну заметку Пушкина, мы лишаем ряд других пояснительного толкования. Устраняя один из взглядов Пушкина, мы отнимаем часть их силы у других. Пушкина должно принимать в его целом, и только тогда получаем мы в полноте грандиозный облик нашего национального гения.

Вполне понятно, что вопросы языка живейшим образом интересовали Пушкина. В одной беглой заметке он высказывает замечательную мысль: „Только революционная голова, подобная Марату и Пестелю, может любить Россию, — так, как писатель только может любить русский язык“. И Пушкин, действительно, любил русский язык, которым владел с таким совершенством, а любя, не мог не стараться этот язык осмыслить, вполне уяснить себе. Среди тех беглых заметок, о которых мы упоминали, значительная часть посвящена именно вопросам языка, в том числе грамматики и правописания. Эти заметки составляют столь же необходимое звено в общей цепи размышлений Пушкина, как и все другие: о драматургии, например, о роли критика, о назначении журналиста... Пушкин-филолог неразрывно связан с Пушкиным-поэтом. Но из этого следует, что не только филологические заметки Пушкина не могут быть выкинуты из собрания его сочинений, но в этом собрании должны быть соблюдены и самые взгляды Пушкина на язык, на грамматику и на правописание. Изменяя их, мы тоже отнимаем что-то, и весьма существенное, у цельного облика Пушкина.

Заметок Пушкина, непосредственно касающихся правописания, дошло до нас около десятка. В процентном отношении это—немалое число, принимая во внимание все то разнообразие интересов Пушкина, которое было вкратце охарактеризовано. Важно то, что к вопросам, как должно писать, Пушкин возвращался не раз, относился к ним не безразлично. Пушкин думал над русской орфографией, давал себе определенный отчет в том, почему то или другое слово писал так, а не иначе. Например, в одной заметке Пушкин обсуждает, как писать „юбка“ или „упка“, решая вопрос, в пользу первого

написания; в другой — предлагает писать „телега“ от „телец“ в третьей — „двенадцать“ от „двое-на-дцать“; далее защищает написание „цыгане“, а не „цыганы“, и т. п. Но еще важнее, что в зрелые годы жизни Пушкин сам держался вполне определенной орфографии. В детстве и в ранней юности он, естественно, подчинялся господствовавшим правилам. Но начиная с 20-х годов, во всех рукописях Пушкина сказывается единая, притом своеобразная орфография, отвечающая общим взглядам поэта. В отдельных случаях, особенно в скорописи, в черновых набросках, есть отступления от этого правописания, но в целом оно выдержано и крайне характерно. Можно и должно говорить о „пушкинском правописании“, тогда как определенной орфографии, тем более самостоятельной не было не только у Жуковского, Боратынского, Дельвига, но даже и у Лермонтова. Те писали „как бог на душу положит“; Пушкин — следуя своим обдуманным взглядам на начертания слов.

„Пушкинское правописание“ не совпадает ни с орфографией, принятой в его время, ни с позднейшей, установленной в середине века. Как один из ярких примеров „пушкинского правописания“, можно указать на окончание прилагательных мужского рода в именительном падеже: Пушкин упорно писал это окончание „ой“, а не „ый“, т. е. „серебряной“, „бронзовой“ (а не „серебряный“, „бронзовый“,— беру эти примеры из середины стиха, а не из рифмы). Таким написанием объясняются весьма многие рифмы Пушкина. Именно, он совершенно свободно рифмовал прилагательные мужского рода в именительном падеже с прилагательными женского рода в иных падежах или с именем. Таковы, например, рифмы (выбранные из огромного числа подобных же): „затворник опальной — с отрадою печальной“, „отшельник бессарабской — сказочкой арабской“, „шалаш убогой — лесной дорогой“, „сон глубокой — беглянки черноокой“, „жар полдневной — с царевной“, „конь ретивой — гривой“, „остов гордой — мордой“ и т. п. По той же причине Пушкин мог позволить себе рифмовать: „дальной — печальной“, „Долгорукой — наукой“ и т. п. При ином написании все эти рифмы исчезают или становятся неправильными, натянутыми, между тем Пушкин неправильных рифм всегда избегал. Пушкин настолько строго следовал своему написанию, что даже избегал рифмовать такие прилагательные мужского рода в именительном падеже со словами на „ы“, что весьма обычно у современных поэтов, пишу-

щих окончание на „ый“. Только в виде исключения встречаются у Пушкина рифмы такого типа, например, „суровый—дубровы“, и их очень немного. Несколько свободнее был в этом отношении Пушкин в причастиях, рифмуя, например, „оживленный—неизменны“, вероятно, потому, что рассчитывал на сильное произношение двух „н“, смягчавшее неточность рифмы. Во всяком случае все эти особенности и оттенки пушкинской рифмы пропадают, если не сохранить его правописания. Без такой орфографии становится непонятно, почему Пушкин избегает рифм „ый—ы“, и вообще получается неверное представление об отношении Пушкина к рифме: кажется, что он охотно позволяет себе неточные рифмы, тогда как в действительности дело обстоит совершенно наоборот.

Перечислять здесь все особенности пушкинской орфографии было бы слишком длинно: это — задача особого исследования. Но для характеристики значения пушкинской орфографии достаточно еще нескольких примеров. Так, несомненно, что Пушкин, употребляя букву „ѣ“, придавал ей значение не только орфографическое, но и фонетическое. В корнях слов Пушкин ставил „ѣ“ приблизительно там же, где ее обычно ставили и впоследствии, за немногими исключениями („телега“, „двенадцать“ и др.). Но во флексиях Пушкин явно отличал неударяемое „ѣ“ от „е“. Именно, он охотно рифмовал неударяемое „ѣ“ с неударяемым „и“, но избегал рифмовать „и“ с „е“. Поэтому у Пушкина обычны рифмы, как „в самом дѣлѣ — постели“, „няни — в банѣ, „пени — перемѣнѣ“, но очень редки рифмы, как „горе — вскорѣ“, и их скорее всего должно объяснять как „рифмы для глаза“, которых Пушкин не был чужд. Повидимому, Пушкин в произношении редуцировал неударяемое „ѣ“ в „и“, а неударяемое „е“ в „я“. Если изменить пушкинское правописание, исчезнет эта характерная особенность пушкинского произношения, отпадает один из элементов, по которому мы можем полнее узнать личность великого поэта. В том, что касается Пушкина, ничто не должно считаться нестоящей мелочью, и, если правописание Пушкина помогает нам ближе узнать говор Пушкина, это уже достаточный довод, чтобы сохранить в его сочинениях букву „ѣ“ там, где она поставлена в рукописях.

Отметим далее, что Пушкин держался в некоторых случаях своеобразных взглядов на род имен, писал, например, упорно „кудри хитрые“, „кудри золотые“, но „золотыя апельсины“,

и т. п. Если изменить окончания прилагательных множественного числа, эти особенности речи Пушкина пропадут также. Приэтом можно еще указать, что Пушкин довольно строго старался рифмовать „ые“ с „ие“, а „ыя“ с „ия“, например, „родные — какие“. Точно так же строго рифмовал Пушкин „анье“ и „енье“ с „анье“ и „енье“, но избегал рифмовать с этими окончаниями „анья“ и „енья“. Вся эта характерная строгость пушкинских рифм видна только при пушкинском правописании. То же самое должно сказать об окончаниях с одним „н“ и двумя „нн“: Пушкин строго избегал рифмовать одно „н“ с двумя „нн“, и где у него есть такая рифма, ее должно считать исключением, отступлением от обычных правил, поставленных себе поэтом. Поэтому необходимо сохранить, например, написание Пушкина „гостиная“ через одно „н“, иначе рифма „гостиной — половиной“ окажется не-пушкинской, исключениением, тогда как для Пушкина она была — точной.

Среди своеобразий пушкинской орфографии общеизвестно написание „щастье“, „нещастной“ через „щ“. Эта особенность опять-таки позволяет нам уяснить, как Пушкин сам произносил некоторые свои стихи. Например, он, может быть, не написал бы стиха: „Как щастлив я, когда...“, если бы после „к“ должно было стоять „сч“. Вопрос об том, какие согласные Пушкин допускал сталкиваться в конце одного и в начале другого слова — весьма важен для понимания просодии Пушкина. Но этот вопрос возможно изучать, вообще исследовать, только — соблюдая правописание Пушкина.

Наконец, напомним, что у Пушкина, особенно в ранний период его творчества, встречается значительное количество „рифм для глаза“. Такие рифмы имеют смысл исключительно при пушкинском написании: иначе не получается ни созвучия, ни соответствия в словах. Именно, Пушкин рифмовал не только „возвращенный — смиренный“, „осужденный — вселенной“, „слез — перенес“ (что остается внешней рифмой и при ином правописании), но также: „ея — своя“, „златаго — мертваго“ и т. п. Рифма „златаго — Мертваго“ (фамилия) — пропадает при всяком ином написании.

Повторяем: нами приведены только примеры, и список особенностей пушкинского правописания и его значения для изучения Пушкина можно было бы значительно увеличить.

Но и по приведенным примерам видно, что пушкинское правописание позволяет нам выяснить целый ряд черт в личности поэта: его произношение, его говор, его отношение к рифмам, т. е. к технике стиха, его просодию, ту звучность, какую он сам придавал своим стихам, и т. д. Только сохранив правописание Пушкина, мы можем правильно оценивать внешнюю форму его стихов, так как только тогда рифмы, точные для самого поэта, остаются точными и для нас, сохранится звукопись Пушкина, будет видна его забота о сочетании звуков между собою и т. п. Только написав, как Пушкин, „цыгане“, мы правильно прочтем стихи Пушкина; только помня, что Пушкин писал „Долгорукой“, мы произнесем по пушкински это слово, рифмующее с „наукой“; только зная, что у Пушкина написано „близъ“ с твердым знаком, „вкривъ“ с твердым знаком (Пушкин писал также „близъ“), мы не удивимся созвучию „вкрив — вручив“, и т. п. Стремиться узнать Пушкина полно — наш долг, наша прямая обязанность. Издавая сочинения Пушкина, мы должны стараться дать книгу, по которой можно было бы как можно полнее понять весь облик Пушкина. Пушкинское правописание стоит в неразрывной связи с языком Пушкина и с его стихом. Изменяя пушкинское правописание, мы устраняем возможность узнать ряд сторон в личности поэта. По отношению к иному писателю это, может быть, и не слишком важно. Но Пушкин был и остается нашим учителем в литературе и прежде всего — в языке и и в стихе. Что написано у Пушкина, то считается каноном, как освященное великим поэтом. Поэтому видоизменять язык Пушкина есть уже преступление, а мы невольно изменяем язык, изменяя правописание. Вывод из всего сказанного может быть лишь один: при издании сочинений Пушкина можно держаться лишь одного правописания: пушкинского. Так сделано при издании Академии наук и в лучшем частном издании под редакцией проф. Венгерова; так должна поступить и Литературно-издательская комиссия. Как неосторожно было бы изменять правописание „Слова о полку Игореве“, так неправильно изменять правописание Пушкина. Пушкин имеет право сохранить свое, им созданное, им обдуманное правописание. Издателям остается лишь следовать за Пушкиным.

1919

ПОЧЕМУ ДОЛЖНО ИЗУЧАТЬ ПУШКИНА?

Последнее время замечается новое оживление в изучении Пушкина. Появился ряд очень интересных, частью весьма ценных работ о Пушкине, его биографии, его творчестве, его рукописях. Таково издание „Атенея“, под заглавием „Неизданный Пушкин“, где впервые опубликованы пушкинские рукописи, хранящиеся в Париже, в „Онегинском музее“; таково новое издание „Гаврилиады“, тщательно проредактированное по всем известным спискам поэмы Томашевским; таковы материалы, собранные А. С. Поляковым „О смерти Пушкина“; таковы работы М. Гофмана — „Пропущенные строфы Евгения Онегина“, „Посмертные произведения Пушкина“ и „Пушкин, вступительная глава науки о Пушкине“; таковы и еще несколько менее значительных книжек.

В наши дни никто более не сомневается, что Пушкин — величайший из наших поэтов, что его влияние на русскую литературу было и остается огромным, что поэтому историко-литературное изучение Пушкина необходимо и плодотворно. Но в новейших работах о Пушкине, не только перечисленных выше, но всех вообще, появлявшихся за последние два десятилетия, сказывается одно определенное направление: исследователи, отказываясь временно от обобщающих выводов, заняты преимущественно мелочами, деталями, огромное, подавляющее место отдавая изучению рукописей Пушкина. В печати постепенно воспроизводятся все черновики Пушшина, причем исследователи стараются прочесть буквально каждое слово, написанное Пушкиным, хотя бы и зачеркнутое им.

Читатель — не специалист естественно может задать вопрос: да нужны ли все эти мелочи? Пусть они полезны, даже не-

обходимы редакторам и издателям сочинений Пушкина для установления правильного текста его произведений или немногим пушкинистам, изучающим поэтическую и стихотворную технику поэта. Пусть для этих специалистов существуют и специальные издания в ограниченном числе экземпляров, точно воспроизводящие рукопись Пушкина, предпочтительнее всего — фотомеханически. Но стоит ли читателям более широкого круга, которых интересует поэзия, а не техника писательского дела и не вопрос „критики текста", вникать в те издания, вся сущность которых состоит в перепечатке пушкинских черновиков? — а таково, повторяем, большинство из новых работ по Пушкину.

Можно на эти вопросы отвечать общими словами, что Пушкин — великий поэт, что „каждая его строка драгоценна" и т. д. Но такой ответ вряд ли будет убедителен. Неужели тем же методом должно изучать всех вообще „великих" и даже просто значительных, выдающихся писателей, полностью воспроизводя в печати все их черновые рукописи, сравнивая все их сохранившиеся „варианты", в том числе зачеркнутые, уничтоженные самим автором? (И подобные попытки уже делаются, притом иногда именно по отношению к писателям определенно „средней величины".) Ведь для этого потребуются целые армии исследователей, а читатели окажутся перед целым океаном печатной бумаги, в котором потонут самые произведения писателей. Отброшенные редакцией варианты, разночтения и все подобное заслонят самый текст.

По счастью, дело обстоит не так страшно. Вопервых, лишь у немногих поэтов найдется такое количество черновых, как у Пушкина. Вовторых, по нашему глубокому убеждению, не все черновые рукописи, вернее — рукописи не всех поэтов, заслуживают того, чтобы их изучать. Пушкин и среди великих поэтов составляет исключение.

Есть два метода творческой работы писателя. Некоторые сначала долго обдумывают свое будущее произведение, пишут его, так сказать, „в голове", переделывая, поправляя мысленно, можеть быть, десятки раз каждое выражение; на бумаге они записывают только уже готовые строки, которые впоследствии, конечно, могут быть еще раз изменены. Так писал, например, Лермонтов. Другие, и таких меньшинство, берутся за перо при первом проблеске поэтической мысли; они творят „на бу-

маге", отмечая, записывая каждый поворот, каждый изгиб своей творческой мысли, весь процесс создания запечатлевается у таких писателей в рукописи; рукопись отражает не только техническую работу над стилем, но и всю психологию поэта в моменты творчества. Так писал Пушкин.

Понятно после этого, какой огромный интерес, — и не только для специалистов-пушкиноведов, — представляют рукописи Пушкина; по ним мы знакомимся с работой гениального ума: читая их, мы как бы становимся причастны интимнейшим мыслям великого поэта. По рукописям Пушкина мы можем следить, как постепенно вырастали в нем те образы, которые поражают, пленяют нас в его произведениях, а попутно видим бесконечное богатство других образов и мыслей, которым не суждено было воплотиться в законченном поэтическом создании. Мы как бы присутствуем в лаборатории гения, который при нас совершает чудо превращения неясного контура в совершенную художественную картину, темного намека — в глубокую, блистающую мысль.

Вот почему мы думаем, что и читатель не специалист, „рядовой" читатель, должен не пренебрегать новыми работами о Пушкине. Мы решаемся рекомендовать читателям и „Неизданного Пушкина", и „Пропущенные строфы Евгения Онегина", и „Посмертные стихотворения Пушкина". Вдумчивое чтение этих книг покажет, что значение их — больше, чем, может быть, думали сами их составители.

1922.

ПУШКИН И КРЕПОСТНОЕ ПРАВО

(К 85-летию со дня смерти)

1

Было время, когда Писарев обвинял Пушкина в том, что в „Евгении Онегине“ он просмотрел такое явление, как крепостное право. Время это, конечно, прошло; теперь мы знаем, — знаем точно, на основании научных расследований, — что в „Евгении Онегине“, вообще в творчестве Пушкина, отразилась вся современная ему Россия, со всеми ее и более светлыми, и самыми темными сторонами. Все же, однако, остается еще под спором вопрос, как Пушкин относился к крепостному праву, и поныне находятся критики, утверждающие, что Пушкин не понимал и не мог понимать всего позора рабства в России XIX века, а в последние годы жизни даже готов был защищать его, как учреждение необходимое, чуть ли не благодетельное для крестьянина.

Не будем напоминать, что все в мире — относительно, что в эпохи возникновения на Руси крепостного права и его первого развития, что обусловливалось действительно исторической необходимостью, его должны были защищать и передовые умы, сознававшие, хотя бы смутно, эту необходимость: для XIX века это не имеет значения. Но надобно учесть другое: что Пушкин родился в дворянской семье, воспитывался в дворянском лицее, всю жизнь преимущественно вращался в кругу дворян-помещиков. При всем своем гении, Пушкин до известной степени не мог не поддаваться идеологии этой среды, этого класса. Несомненно, у Пушкина, преимущественно в его письмах, можно отыскать несколько отдельных выражений, которые, конечно, не делая из него крепостника, режут совре-

менный слух. Но важны не эти выражения, проскользнувшие в часы, когда поэт „меж детей ничтожных мира“ был, „быть может, всех ничтожней“. Важно то, что говорил, думал и чувствовал Пушкин как поэт, как мыслитель, как учитель своего поколения.

Надо ли напоминать, что Пушкин, едва сойдя со школьной скамьи (1819 г.), написал „Деревню“? В политическом отношении стихотворение это весьма умеренное. То были годы, когда Пушкин еще был, — как и в своей „Оде на вольность“, — легитимистом, еще верил в „мантию царя“, во всеспасающую благодетельную силу „законности“ (в чем разочаровался весьма скоро, к эпохе „Кинжала“, 1821 г.). Но в „Деревне“ есть незабываемые стихи, показывающие, как уже тогда юноша-Пушкин понимал весь ужас крепостного права:

На пагубу людей избранное судьбой,
Здесь барство дикое, без чувства, без закона,
Присвоило себе насильственной лозой
И труд, и собственность, и время земледельца;
Склонясь на чуждый плуг, покорствуя бичам,
Здесь рабство тощее влачится по браздам
Неумолимого владельца;
Здесь тягостный ярем до гроба все влекут;
Надежд и склонностей в душе питать не смея,
Здесь девы юные цветут
Для прихоти развратного злодея;
Опора милая стареющих отцов,
Младые сыновья, товарищи трудов,
Из хижины родной идут собою множить
Дворовые толпы измученных рабов...

Надо ли напоминать и другую картину крестьянской жизни, нарисованную поэтом на десять лет позже, его „Шалость“ (1830 г.):

Смотри, какой здесь вид: избушек ряд убогий;
За ними чернозем, равнины скат отлогий,
Над ними серых туч густая полоса.
Где ж нивы светлые? Где темные леса?
Где речка? На дворе, у низкого забора,
Два бедных деревца стоят в отраду взора, —
Два только деревца, и то из них одно
Дождливой осенью совсем обнажено,
А листья на другом размокли и, желтея,
Чтоб лужу засорить, ждут первого Борея.
И только. На дворе живой собаки нет.
Вот, правда, мужичок; за ним две бабы вслед;

Без шапки он; несет под мышкой гроб ребенка
И кличет издали ленивого попенка,
Чтоб тот отца позвал да церковь отворил:
Скорей, ждать некогда, давно б уж схоронил!

Но обратимся к „Евгению Онегину“. Одной строфы, где прямо говорится о крепостном праве, не мог не заметить и Писарев. Онегин, вступив во владение имением дяди (гл. II), —

Ярем от барщины старинной
Оброком легким заменил,
И раб судьбу благословил.
Зато в углу своем надулся,
Увидя в этом страшный вред,
Его расчетливый сосед;
Другой лукаво улыбнулся,
И в голос все решили так,
Что он опаснейший чудак.

Если бы настало такое время, — через ряд тысячелетий, — когда культуру России XIX века пришлось бы восстановлять по скудным уцелевшим литературным данным, — как то нередко приходится по отношению к некоторым эпохам древности, — эта строфа, конечно, дала бы будущему ученому возможность судить о существе нашего крепостного права. Он узнал бы из нее, что в начале XIX века в России существовали „рабы“, что они были обложены тяжелой „барщиной“, что отдельные помещики „чудаки“, т. е. составлявшие исключение, пытались ее заменить более легким „оброком“, но соседи их, другие помещики, видели в том „страшный вред“ и т. д. Одним словом, филологический анализ этих стихов дал бы гораздо больше сведений о русском крепостном крестьянине, нежели любое место Виргилия, Горация или Овидия о римском колоне.

Но можно ли говорить, что этой строфой ограничивается все, что дает роман Пушкина о биче и жизни крестьян его времени? В той же II главе, изображая старушку Ларину, Пушкин достаточно характеризует права и нравы помещицы по отношению к крепостным и дворовым:

Она езжала по работам,
Солила на зиму грибы,
Вела расходы, *брила лбы,*
Ходила в баню по субботам,
Служанок била осердясь, —
Всё это мужа не спросясь.

„Била осердясь служанок“ и „брила лбы“, т. е. сдавала в солдаты — разве это не характерные черты крепостного быта? да притом Ларина делала это мимоходом, — так же просто, как „солила грибы“ и „ходила в баню по субботам“.

Дальше, можно ли забыть рассказ татьяниной няни о ее жизни?

— Да как же ты венчалась, няня?
— Так, видно, бог велел. Мой Ваня
Моложе был меня, мой свет,
А было мне тринадцать лет... И т. д.

Заметим, что в рукописи было написано сначала „пятнадцать лет“, но потом Пушкин изменил это на более жестокое, но все же вполне согласное с действительностью, — „тринадцать“.

И еще одно общеизвестное место, — „песня девушек“ при сборе ягод, сопровождаемая пояснением автора:

В саду служанки на грядах,
Сбирали ягоды в кустах,
И хором по наказу пели
(Наказ, основанный на том,
Чтоб барской ягоды тайком
Уста лукавые не ели,
И пеньем были заняты:
Затеи сельской остроты..!)

„Барская“ ягода, помещичья воля, наказывающая петь во что бы то ни стало, — все это черты достаточно яркие!

А рядом — сколько отдельных черт, рассеянных по всему роману. В ряде строф мы видим то, что когда-то называлось „челядью“, ту целую толпу „дворовых“, которую всякий помещик, — даже и такие захудалые, как старушка Ларина, — считал необходимым держать при своем доме. Когда Онегин в первый раз приезжает к Лариным, сбегаются к дверям „девушки“ (т. е. дворовые), а на дворе „толпа людей“ (эта самая „челядь“) критикует коней (гл. III, вариант строфы 3); когда барышни Ларины гадают в крещенские вечера, им „служанки со всего двора“ сулят „мужьев военных и поход“ (гл. V, стр. 4); когда Татьяна приходит в усадьбу Онегина, сбегается шумно „ребят дворовая семья“ (гл. VII, стр. 16); когда Ларины уезжают в Москву (гл. VII, стр. 32), „сбежалась челядь у ворот прощаться с барами“... — и т. д.

В ряде мест мы видим безвольное, рабское положение крестьянина, приученного беспрекословно повиноваться барину, считать его за существо высшее. Когда Татьяна просит няню отправить ее письмо к Онегину, та не сразу понимает намек и отвечает (гл. III, стр. 35):

Сердечный друг, уж я стара,
Стара, тупеет разум, Таня;
А то, бывало, я востра:
Бывало, *слово барской воли...*

Когда Татьяна посещает усадьбу Онегина, ключница, показывая ей дом, не может говорить о барине иначе, как в выражениях чуть не благоговейных (гл. VII, стр. 18):

Здесь почивал он, кофей кушал...
Со мной, бывало, в воскресенье
Здесь под окном, надев очки,
Играть изволил в дурачки...

При отъезде Лариных (гл VII, стр. 31) слуги обязательно должны, прощаясь, плакать, — и т. п. Притом Пушкин рисует эти черты вовсе не как природное свойство русского мужика; напротив, отношение самого поэта к крепостному совершенно иное: достаточно напомнить, что говорится о воспитании Ольги (гл. II, вар. стр. 21):

Не дура английской породы,
Не своенравная мамзель...
Фадеевна рукою хилой
Ее качала колыбель...

Нельзя забыть и другие мелкие черты. Зимней ночью, в избе, крестьянская „дева" прядет, — и что же служит ей освещением? — лучина: „трещит лучинка перед ней" (гл. IV, стр. 41); конечно, на именинах Татьяны зал в доме Лариных для танцев был освещен не лучинами. В Троицын день „народ, зевая, слушает молебен" (гл. II, стр. 35). Когда, „бразды пушистые взрывая, летит кибитка удалая", — крестьянская лошадка „плетется рысью, как-нибудь" (гл. V, стр. 2). Пастух „плетя свой пестрый лапоть", — „поет про волжских рыбарей", т. е. в своей убогой доле вспоминает вольницу Стеньки Разина. Последняя черта развита полнее в „Странствии Онегина" (стр. 7), где говорится, как бурлаки,

Опершись на багры стальные,
Унывным голосом поют
Про тот разбойничий приют, [1]
Про те разъезды удалые,
Как Стенька Разин встарину
Кровавил волжскую волну.

2

Если бы задаться целью собрать все, что не только в „Евгении Онегине", но и в других своих художественных созданиях Пушкин говорит о крестьянском быте, следовательно, неизбежно, о крепостном быте, — список получился бы очень длинный.

Пришлось бы привести ряд сцен из „Дубровского", например, ту (гл. V), где исправник объясняет бывшим крепостным Дубровского, что „отныне принадлежат они Троекурову, коего лицо представляет здесь г. Шабашкин", цинично добавляя: „Слушайтесь его во всем, что ни прикажет; а вы, бабы, любите и почитайте его, а он до вас большой охотник". Эти слова написаны лет 12 после того, как юноша-Пушкин сказал о „деревне": „здесь девы юные цветут для прихоти развратного злодея". Пришлось бы выписать места из „Капитанской дочки", особенно из той редакции главы XIII, которую Пушкин не решился отдать в цензуру, например, описание того ужаса, какой охватил Гринева при виде зверской расправы правительства с „ворами и бунтовщиками", приставшими к Пугачеву: картину виселиц, плывущих по Волге. Пришлось бы чуть не целиком повторить саркастическую сатиру „Историю села Горюхина"; разве не достаточно говорит за себя в этой беспощадной пародии, например, описание „баснословных времен", „золотого века" Горюхина, когда „приказчиков не существовало", „старосты никого не обижали", а „пастухи стерегли стадо в сапогах", — предельный идеал благополучия, о котором смел мечтать крепостной крестьянин! Или, наоборот, описание „правления приказчика***, т. е. изображение обычного режима в деревне, руководимого принципом: „чем мужик богаче, тем он избалованнее, чем беднее, тем смирнее",

---

[1] Первоначальный вариант рукописи:
Про Стеньки Разина приют.

причем попутно сообщается, как богатые откупались от „рекрутства“, как оброк собирался „круглый год сряду“, как „отдаваемые в холопство“ тоже имели полное право откупаться, „заплатя сверх недоимок двойной годовой оброк“, и как в три года Горюхино совершенно обнищало. Пришлось бы, далее, напомнить отдельные места из „Повестей Белкина“, из „Русалки“, из „Бориса Годунова“, из сказок Пушкина, из его переделок народных песен и т. д. и т. д.

Важнее поставить другой вопрос: не только — что̀ изображал из крестьянского быта Пушкин, как художник, но и что̀ он сам думал об им изображаемом, каково было отношение к крепостному праву Пушкина, как мыслителя?

В 1822 году, в Кишиневе, Пушкин набросал ряд заметок, известных теперь под заглавием „Исторические замечания“. Долгое время, до самого издания С. А. Венгерова (1910 г.), эти замечания не могли печататься целиком, так как в них говорилось, например, о Екатерине II: „развратная государыня развратила и свое государство“, или о Павле I: „царствование Павла доказывает одно, что и в просвещенные времена могут родиться Калигулы“. В этих набросках Пушкин выражает и свой взгляд на крепостное право. Замечательно, что эти строки в печать попали сравнительно давно, и вот по какой пикантной причине: Пушкин в них высказывается против парламентаризма. „Аристократия, — говорит он, — неоднократно замышляла ограничить самодержавие; к счастию, хитрость государей торжествовала над честолюбием вельмож, и образ правления остался неприкосновенным“. [1] Эти слова показались прежней нашей цензуре столь благонамеренными (как же! Пушкин высказался против ограничения самодержавия, против конституции!), что она вслед за ними пропустила и следующие. А далее в „замечаниях“ следует: „Если бы гордые замыслы Долгоруких и проч. совершились, то владельцы душ, сильные своими правами, всеми силами затруднили бы или даже вовсе уничтожили способы освобождения людей крепост-

---

[1] Что вообще думал Пушкин об этом образе правления, следует хотя бы из конца тех же заметок: „Русские защитники самовластия принимают славную шутку г-жи де-Сталь за основание нашей конституции: правление в России есть деспотизм, ограниченный виселицей“ (En Russie le gouvernement est un despotisme, mitigé par la strangulation).

ного состояния... нынче же политическая наша свобода неразлучна с освобождением крестьян". И дальше, через строку, — „отсутствие в Росссии политической свободы и существование крепостного права названы „общим злом", против которого должны соединиться „все состояния", т. е. все сословия, все классы общества."

Суждение Пушкина высказано здесь вполне определенно. Его можно было бы подкрепить цитатами из других прозаических набросков и стихов того же кишиневского периода. Но могут возразить, что то был именно период, когда Пушкин увлекался „либеральным бредом" (его собственное выражение), когда он подымал стакан —

...за здоровье тех и той!

т. е. за неаполитанских карбонариев и за испанскую революцию. Могут возразить, что с годами Пушкин „во многом изменился, расстался с музами, женился" и готов был защищать все прерогативы самовластия и дворянства, в том числе крепостное право.

Обратимся к фактам. Пушкин всю жизнь высоко чтил память Радищева. В тех же „Исторических замечаниях" 1822 года он иронически перечисляет: „Екатерина любила просвещение, а Новиков, распространивший первый луч его, перешел из рук Шешковского [1] в темницу, где и находился до самой ее смерти; Радищев был сослан в Сибирь; Княжнин умер под розгами..." и т. д. А в конце жизни, создавая свой „Памятник", Пушкин, в первой редакции, прежде всего поставил себе в заслугу то,

Что вслед Радищеву восславил я свободу.

Когда Пушкину удалось начать издание собственного журнала — „Современник", — он стал думать об том, чтобы напомнить русскому обществу о Радищеве. Еще в 1833 или 1834 году Пушкин написал о Радищеве обширную статью под заглавием „Мысли на дороге". В этой статье, применяясь к цензуре николаевских дней, он не поскупился на осудительные отзывы о Радищеве: Пушкин знал, что читатель его времени умеет читать „между строк"; важно было так или иначе заговорить в печати о великом деятеле прошлого века, самое

[1] „Домашний палач кроткой Екатерины". Примечание самого Пушкина.

имя которого было тогда под опалой. Увы! — напрасные старания! — статья не была разрешена цензурой, несмотря на эти уловки. Для „Современника“ Пушкин попробовал сократить статью, подчеркнуть в ней „лойяльность“, добиваясь одного — говорить о Радищеве. Столь же бесполезные усилия! И сокращенная статья 1836 года, озаглавленная „Александр Радищев“, не была пропущена цензурой. [1] Теперь эти две статьи остаются грустным памятником того, как великому поэту приходилось искажать, вернее, маскировать свои мысли, чтобы исполнить долг журналиста и гражданина.

Однако и в искаженном виде статьи довольно красноречивы, и подлинную мысль Пушкина вскрыть не так трудно: цензура 30-х годов оказалась достаточно проницательной, „на высоте своего призвания“. В конце концов, Пушкин был наивен, думая, что цензура его времени могла пропустить, хотя бы и „под соусом“ осуждения Радищева, все то, что автор хотел сказать читателям в своей статье.

Пушкин, например, мечтал перепечатать ту страницу из „Путешествия“ Радищева, где он говорит о продаже крепостных (гл. IX). „Публикуется, — пишет Радищев и повторяет за ним Пушкин, — сего... дня, по полуночи в 10 часов, по определению уездного суда или городского магистрата, продаваться будет с публичного торга отставного капитана Г. недвижимое имение... и при нем шесть душ мужского и женского полу... Желающие могут осматривать заблаговременно“. К этой выписке Пушкин сам добавляет: „Следует картина, ужасная тем, что она правдоподобна. Не стану теряться вслед за Радищевым в его надутых, но искренних мечтаниях... с которыми на сей раз соглашаюсь поневоле“. Выражения „надутых“ и „поневоле“ были поставлены Пушкиным, конечно, для цензуры, — как мы видели, напрасно.

В следующей (X) главе Пушкин мечтал перепечатать рассказ Радищева о „некоем“ помещике, который постарался „уподобить крестьян своим орудиям, ни воли, ни побуждения не имеющим“, а для того „всех крестьян, жен и детей их за-

[1] Министр народного просвещения С. С. Уваров писал по поводу статьи „Александр Радищев“, представленной в цензуру: „Нахожу, что она по многим заключающимся в ней местам к напечатанию допущена быть не может... нахожу неудобным и совершенно излишним возобновлять память о писателе и о книге, совершенно забытых и достойных забвения“.

ставил во все дни года работать на себя", кормя их „в мясоед пустыми щами, а в постные дни хлебом с квасом", отбирая у них, по своему произволу, последнюю курицу, и т. д. Сделав длинную выписку из „Путешествия", Пушкин добавляет от себя: „Помещик, описанный Радищевым, привел мне на память другого, бывшего мне знакомого... Этот помещик был род маленького Людовика XI. Он был тиран, но тиран по системе..." Далее следует описание того, как этот помещик систематически разорял своих, „как говорится, избалованных" крестьян, — описание, очень близкое к злой пародии в „Истории села Горюхина".

В одной из следующих глав (XI) Пушкин применяет другую уловку: он приводит цитату из Лабрюера о французском крестьянине, надеясь, что читатели сумеют применить ее к русскому мужику: „Существуют некие дикие животные, самцы и самки, водящиеся в деревнях, черные, бледные, сожженные солнцем, привязанные к той земле, которую они роют и перерывают с непобедимым упорством. Они издают как бы членораздельные звуки и, когда встают на ноги, являют человеческое лицо; да и в самом деле это — люди. Ночью они прячутся в свои норы, где они питаются черным хлебом, водой и кореньями. Они избавляют других людей от труда пахать, сеять и жать и заслуживали бы хотя того, чтобы не нуждаться в том хлебе, который сами они посеяли". И опять, как в „Евгении Онегине", это не значит, что Пушкин считал русского мужика полуживотным по природе; в той же главе он прямо говорит: „Взгляните на русского крестьянина: есть ли и тень рабского уничтожения в его поступи и речи? О его смелости и смышлености и говорить нечего. Переимчивость его известна...", и т. д. Пушкин хотел только представить то состояние, до которого был доведен крестьянин существующим строем.

Можно было бы еще далеко продолжить выписки из статей Пушкина о Радищеве. В параллель к рассказу Татьяниной няни можно было бы указать на приводимый Пушкиным анекдот (гл. IV), как одна старуха на вопрос: по страсти ли вышла она замуж, отвечала: „по страсти, я было заупрямилась, да староста грозил меня высечь", причем Пушкин поясняет: „неволя браков — давнее зло". Можно было бы повторить цитаты Пушкина из Радищева и собственные слова Пушкина о ре-

крутском наборе среди крестьян (гл. V), где Радищев говорит: „трудна солдатская жизнь, не лучше петли“, а Пушкин напоминает, что крестьяне часто изувечивают себя во избежание солдатства, что помещики прямо „торгуют судьбой бедняков“, при сдаче рекрутов и т. д. Но общий дух, общий смысл статей Пушкина о Радищеве вполне ясен и из приведенных мест. В этих статьях, написанных в последние годы жизни (1833—1836), Пушкин нисколько не изменил тем своим взглядам на крепостное право, какие высказывал в юности, в кишиневских „записках“.

3

Политические взгляды Пушкина, на всем протяжении его недолгой жизни до сих пор не были еще внимательно расследованы. До сих пор еще господствует ошибочное мнение, будто в отношении политических убеждений жизнь Пушкина разделяется на две, совершенно несходные половины: будто Пушкин был радикалом в юности и монархистом, „царистом“ в последние годы. На частном случае, на отношении Пушкина к крепостному праву, мы постарались показать, что это не так. [1] „Дубровский“ (1832—1833 гг.), „Капитанская дочка“ (1833—1834 гг.), тем более статьи о Радищеве (1833—1836 гг.), даже „История села Горюхина“ (1830 г.), — все эти произведения второй половины жизни Пушкина. Он до конца продолжал быть убежденным в том принципе, который выставил в 1822 году, „политическая наша свобода неразлучна с освобождением крестьян“.

Необходимо, однако, сделать одну оговорку. В последние годы жизни Пушкин выражался гораздо осторожнее, нежели раньше. Не только в том, что он назначал для печати (как в статьях о Радищеве), но даже в семейных и дружеских письмах, даже в своих черновых тетрадях, может быть, даже в разговорах с друзьями — он многое предпочитал обходить молчанием. Сознавая себя великим поэтом, он, повидимому, считал, что может быть более полезен родине, как писатель, чем

---

[1] В другом месте, в более обширном исследовании, мы надеемся доказать и более общее положение: что Пушкин до конца жизни остался верен „вольнолюбивым надеждам“ своей юности.

как политический деятель, и эту вторую часть своего существа определенно подавлял в себе.

Да и трудно было поступать иначе в тех условиях, в которых ему приходилось жить! „Дондуков преследует меня своим цензурным комитетом, — записал Пушкин в своем дневнике 1835 года. — Времена Красовского воротились“. Полицейский надзор над Пушкиным не был снят до самой его смерти (кстати сказать: по забывчивости, снят был лишь много десятилетий спустя); когда Пушкин ездил на Урал, уже в 1833 году, чтобы собрать материалы для „Истории Пугачева“ (переименованной по приказу Николая I в „Историю пугачевского бунта“), о каждом шаге поэта, о всех его речах — тотчас летели донесения в Петербург. Частные письма Пушкина систематически перлюстрировались, т. е. прочитывались на почтамте, в „черном кабинете“, и выписки из них сообщались государю; Пушкин сам горько жалуется на это в одном из своих писем к жене. Мало того, именно в последние годы жизни Пушкин каждый день мог ожидать полицейского обыска в своей квартире и не решался хранить у себя даже тех своих рукописей, в которых можно было усмотреть что-либо „противоправительственное“, памятуя, как несколько лет перед тем за нелепые выписки из „Андрея Шенье“ и за „Гаврилиаду“ едва не был сослан в Сибирь.

Последняя черта из жизни великого поэта опять приводит нас к одному из его созданий, где говорится о крестьянстве: это — X глава „Евгения Онегина“. Теперь известно, что к девяти (считая со „Странствием Онегина“) главам романа Пушкин намерен был прибавить еще десятую, и что она в значительной мере, если не полностью, уже была написана. В этой главе Пушкин изображал освободительное движение 20-х годов и вводил Онегина в круг будущих декабристов. Опасаясь обыска, Пушкин сжег эту главу, о чем сам и записал в одной из своих тетрадей лаконическими словами: „19 окт. сожж. X песнь“. Однако, жалея, как художник, свое создание, Пушкин некоторые строфы этой главы все же записал для себя, но записал криптограммой, т. е. условным способом, перепутав между собою стихи так, чтобы жандармское око, и напав на рукопись, не поняло бы ее смысла. Криптограмма была столь удачна, что расшифровать ее удалось, да и то не вполне, только в 1910 году. В прочитанных теперь строфах содер-

жится едкая характеристика Александра I и сравнительная характеристика Северного тайного общества с Южным. Симпатии Пушкина на стороне Южного общества. В Северном он видит только „заговоры между лафитом и клико“. Но деятели Северного Общества изображены достаточно ярко:

Друг Марса, Вакха и Венеры,
Там Лунин дерзко предлагал
Свои решительные меры
И вдохновенно бормотал...
Там Кюхельбекер обнажал
Цареубийственный кинжал...
Одну Россию в мире видя,
Лелея в ней свой идеал.
Хромой Тургенев им внимал
И, словно рабство ненавидя,
Предвидел в сей толпе дворян
Освободителей крестьян.

„X глава Онегина“ писалась тоже в последние годы жизни Пушкина. Значит в эти годы он не переставал раздумывать над революцией 1825 года, в которой (по его собственному признанию) не принимал участия лишь потому, что был в ссылке. Значит мысль его неизменно возвращалась к тому вопросу, который так волновал его в юности, — к освобождению крестьян.

1922

ЗВУКОПИСЬ ПУШКИНА

1

Особая, неподражаемая „музыкальность“ пушкинских стихов признана всеми давно. Что зависит она от изумительного мастерства, с каким Пушкин располагал в стихе звуки слов, — объяснение, единственно возможное. Что это так и есть, показывается и доказывается последнее время работниками нашей „формальной“ школы. Все же, поныне, далеко не общепризнано, не проникло широко в сознание читателей, что звуки в стихах Пушкина расположены преднамеренно, „сознательно“ — поскольку можно говорить о сознательности в художественном творчестве. Поныне еще многим и очень многим строй звуков в стихах (их евфония) кажется чем-то второстепенным, на что поэт обращает внимание лишь „в меру возможности“.

Многим представляется чем-то несообразным, каким-то декадентским изыском, чтобы великий, гениальный, подлинный поэт, творя свое поэтическое произведение, следил пристально, почти преимущественно за тем, какие звуки и в каком порядке заполняют его стих. Что писатель избегает некрасивых, неприятных сочетаний звуков (какофония), — это конечно, понятно всем; что он иногда живописует звуками, давая такназваемые „звукоподражания“, — с этим тоже все согласны; наконец, допускают, что в некоторых случаях в стихах звуки слов помогают смыслу речи, когда, например, поэт накопляет мягкие звуки л, ль, нь и т. п. или суровые р, гр, тр и т. п., но — и только. Чтобы каждый стих был обдуман в звуковом отношении, чтобы каждая буква занимала свое место в зависимости от звука; какой она выражает, чтобы

стихи Пушкина были сложным, но вполне закономерным узором звуков, — узором, который можно подвести под определенные законы, — это, повторяю, поныне еще многим кажется унижением высокого призвания поэта.

Думают, что поэт ищет только слов для выражения своей мысли; что ему важно подобрать выражение, образ, которые наиболее точно и наиболее наглядно передали бы его замысел и его чувства. Как будут звучать эти слова, — в значительной мере зависит от характера языка; язык сам позаботится, чтобы в слове „гром“ были суровые согласные „гр“, а в слове „милый“, „любовь“ — нежное „л“... Подбирать звуки, для многих значит — жертвовать смыслом. Но практика всех великих поэтов противоречит таким взглядам. От Гомера и Эсхила до Гёте и Виктора Гюго, все поэты согласно утверждают своими стихами, что иначе, как звуками, они и не могут выразить того, что хотят сказать. И во всемирной литературе именно наш Пушкин вместе с римским Вергилием являются двумя поэтами, в стихах которых это выступает с особой отчетливостью и несомненностью. У Пушкина, как и у Вергилия, действительно, каждый стих, каждая буква в словах стиха поставлены на свое место прежде всего по законам евфонии. Пушкин говорил об Онегине:

Высокой страсти не имея,
Для *звуков* жизни не щадить...

Сам Пушкин был одержим этой „высокой страстью“ в высшей степени, хотя и задавал себе вопрос:

...Но дорожит
Одними ль звуками пиит?

Если читать Пушкина бегло, никакие особые звукосочетания не останавливают внимания. Изредка мелькнет звукоподражание, — „конь скакал“, „по потрясенной мостовой“, „шипенье пенистых бокалов“ или что-нибудь подобное. Вся остальная масса слов в стихах Пушкина кажется выбранной совсем по другим, не звуковым признакам. Кажется, что Пушкин искал только точности и яркости выражений, а никак не особой преднамеренной звучности речи. Иное открывается, если изучать стихи Пушкина внимательно, если следить за рядами звуков в них, а также — если сравнивать черновые

наброски Пушкина с окончательными редакциями и давать себе отчет, почему изменено то или другое слово. Тогда-то открывается этот сложный звуковой узор пушкинских стихов; тогда-то становится явно, что именно звуки слов часто руководили Пушкиным в его творчестве. Временами почти кажется, что звуки имели для него значение первенствующее.

Те, кто не допускает возможности, чтобы Пушкин сознательно рассчитывал расположение звуков в стихах, настаивают, что кажущаяся преднамеренность — фикция, что исследователи-формалисты вкладывают от себя в стихи Пушкина то, чего сам автор не подозревал нисколько. Однако остановимся на нескольких примерах, особенно убедительных в этом отношении. Разумеется, в стихе:

*М*илой *М*эри *м*оей

последовательность трех *м* можно объяснить „случайностью" Но что сказать о стихах:

*К*нигохранилища, *к*умиры и *к*артины
И *с*тройные *с*ады *с*видетельствуют мне...

где сначала имеем подряд три *к*, потом подряд три *с*. И о длинном ряде аналогичных стихов:

*П*ечальный *п*асынок *п*рироды...

—

*П*резренной *п*алкой *п*алача...

—

Пушки с пристани палят...

—

И *б*ога *б*раней *б*лагодатью...

—

И *м*ладости *м*оей *м*ятежное теченье...

—

Запутанный в *с*етях *с*удьбы *с*уровой...

—

Улыбка на *у*стах *у*вянувших видна...

—

Когда под соболем согрета и *с*вежа...

А тем более о повторении подряд, в начале слова, одного и того же звука четыре раза, и пять раз, и шесть раз.

И *пальцы просятся к перу, перо* — к бумаге...

—

Полночный парус, посетить,

—

И *путник* слово *примиренья*...

—

Куда как *весело; вот вечер; вьюга воет*...

—

И *смерти мысль мила* душе *моей*...

—

Пастух, плетя свой *пестрый лапоть,*
Поет про волжских рыбарей...

—

„Сегодня случай, завтра случай, — говорил Суворов, — помилуй бог, дайте сколько-нибудь и ума“.

2

Повторение сходных звуков в начале слов называется в евфонии анафора или скреп. Точнее — анафорой называется повторение сходных звуков в одной из начальных частей евфонической единицы.

Такой единицей или „словом“, в терминологическом смысле, является то сочетание звуков, которое произносится с одним ударением (отделяется в стихах „малой цесурой“); например, в стихе: „Мой дядя || самых || честных || правил“, для евфонии — четыре слова; в стихе: „На всякий звук“ — два слова и т. п. Анафорическим повтором считается повторение звука или в самом начале слова или в начале ударного слога; приэтом анафора может быть не только чистой, т. е. стоящей точно в начале, но и с затактным звуком или затактной, когда повторяющимся звукам предшествует другой (один, реже два), как в некоторых выше приведенных примерах: „смерти мысль“ и т. п. Существуют и иные виды анафоры, о которых здесь нет надобности говорить.

Пушкин очень любил именно анафору. Огромное число его стихов содержит в себе разнообразнейшие виды анафоры. Особенное пристрастие было у Пушкина кончать стих анафорой, притом очень часто — чистой, так что два последних слова начинаются с одного и того же звука: [1]

[1] Само собой понятно, что в евфонии принимаются в расчет *звуки* а не *буквы*. Одна и та же буква в русской азбуке означает разные звуки, например, ударное *о* и *о* без ударения, тоже — *е*, *к* перед твердой гласной и перед мягкой и т. д.; наоборот, один и тот же звук часто изображается разными буквами, например, *в* и *ф*, *б* и *п*, *а* и *о* и т. д.

Освободил он *м*ысль *м*ою...

—

Будить мечту *с*ердечной *с*илой...

—

К веселью, роскоши знак *п*ервый *п*одавая.

—

Жестоких опытов сбирая *п*оздний *п*лод...

—

В тени олив *л*юбви *л*обзанья..

—

Мгновенным *п*ламенем *п*окрыты...

—

Послал к анчару *в*ластным *в*зглядом...

—

На холмах *п*ушки *п*рисмирев...

—

Браздами, *с*аблями *с*туча..

—

И счастья *б*аловень *б*езродный...

—

Штыки смыкает; *т*яжкой *т*учей..

—

Подобный *в*етреной *В*енере...

—

Останься век со мной на *г*орестной *г*руди..

—

Затворщиц *ж*ирных и *ж*ивых...

—

В те дни, как *П*ресенское *п*оле
Еще *з*абор не *з*аграждал...

—

Как гром *п*роклятия *п*лемен,
И длань *н*ародной *Н*емезиды
Подъяту *в*идит великан...

В некоторых из последних примеров одна из анафор, в сущности, — затактная.

Почти наравне с анафорой в конце стиха Пушкин любил анафору в начале, и очень многие его стихи начинаются двумя словами на один и тот же звук:

*В*осхвалим *в*ольности дары...

—

*Г*ордись, *г*усар! но помни, вечно...

—

*М*олчит *м*узыка боевая..

—

*В*от *в*ерный брат его, герой Архипелага...

—

*С*тоит *с*едой утес, вотще брега трепещут...

—

*С*ын *с*евера, бродя в краю чужом...

—

*У*меет *у*слаждать свой путь над бездной волн...

—

От нас *от*торгнется ль Литва...

—

И *м*олодежь *м*инувших дней...

Сочетание этих двух приемов дает анафоры в начале и в конце стиха:

*Д*ивились *д*олгому любви *м*оей *м*ученью...

—

*Х*озяйка *х*мурится в *по*добие *по*годе...

—

И *пу*ть *по* нем *ш*ирокий *ш*ел...

—

*М*ы жгли *М*оскву был *п*лен *П*арижу...

Несколько реже ставит Пушкин анафору в середине стиха, но часто делает это особенно изящно, выбирая действительно самую середину звукоряда:

Еще ты *д*ремлешь, *д*руг прелестный...

—

Скажи, как *п*адает *п*исьмо из-за решетки...

—

Где жены *в*ечером *в*ыходят на балкон...

—

Подымем стаканы, содвинем их разом...

—

Так ложная *м*удрость *м*ерцает и тлеет...

—

О волн и *б*урь *л*юбимое дитя...

—

Кружится *в*альса *в*ихорь шумный...

3

Думается, что все эти явления объяснять случайностью — трудно. Но дело в том, что анафора, тем более чистая анафора, в той элементарной форме, в какой она является в приведенных примерах, есть простейший, примитивнейший прием евфонии. Если мы могли дать много примеров (и их число

нетрудно довести до многих сотен) такой анафоры у Пушкина, то потому, что его стихи вообще изумительно богаты в эвфоническом отношении. Но подлинное мастерство Пушкина в звуковом строении стиха сказывается в других более сложных приемах. Однако, чтобы показать их, необходимо дать несколько теоретических объяснений:

Существуют четыре основные формы аллитераций или повторов: анафора или скреп — повторение начальных звуков; эпифора или концовка — повторение конечных звуков; зевгма или стык — повторение конечного звука одного слова и начального звука следующего; рондо или кольцо — повторение начального звука одного слова и конечного звука другого. Повторы, т. е. слова с повторяющимися звуками, могут стоять рядом, это — смежные повторы или быть разделены одним или несколькими словами, это — раздельные повторы; или еще занимать определенные места в звукоряде (в стихе). Наконец, повторы могут быть простые — повторение одного звука, и сложные — повторение ряда звуков, например, целого слога, притом повторение точное, неточное, обратное и т. п., однократные, двукратные, многократные и т. д. Повторы соединяются между собой в определенные системы, которых различается несколько форм: последовательная, перекрестная, обхватная, спиральная и др., с применением еще пролепса, силлепса, интеркаляции и т. п. Все эти явления поэтического языка изучаются особой наукой эвфонией, преимущественно той ее частью, которая называется „учением об аллитерациях или повторах“, но также и другими: „учением о звукописи“ и „учением об инструментовке“. Внимательному читателю этих кратких положений будет достаточно для понимания последующего.

Мы встречаем у Пушкина, в чистом виде, все четыре основных формы аллитераций. Вот несколько примеров из числа многих сотен:

Анафора:

*Б*лагословляю *б*огомольно...

—

*Б*лаговонием *б*огаты...

—

*Н*емая *н*очь...

—

*П*ейте, *п*евцы...

Эпифора:

Кип*ит*, беж*ит*. сверкая и журча...

—

Напоминают *мне оне*...

—

Неб*ес жилец*...

Зевгма:

Свои ус*та* о*то*рвала...

—

Н*о* *о*ба с крыльями и с пламенным мечом..

—

Беспечный, влюбчи*вый*. *Вы* знаете друзья...

Рондо:

И *ро*пщет б*ор*...

—

Недавно черных туч грядой...

—

И оба говорят мне *мертвым* языком...

Точно так же легко найти у Пушкина все роды и виды аллитераций. Вот, например, аллитерации сложные, т. е. из нескольких звуков:

Вспомни *пре*жние *пр*ава...

—

Волненье *ст*раха и *ст*ыда...

—

Я слышу вновь друзей *пре*дательский *при*вет...

Вот также примеры сложных аллитераций, притом частью г л а с н ы х, частью р а з д е л ь н ы х, частью з а т а к т н ы х, частью н е т о ч н ы х:

*К*орме родного *к*орабля...

—

Феб *од*нажды у *Ад*мета...

—

*Од*нако, в сей *Од*ессе влажной...

—

Унылая пора, *оч*ей *оч*арованье...

—

Е*два* о*тв*етствуешь, не внемлешь ничему ..

—

Где луна те*пл*ее *бл*ещет...

Вот еще примеры аллитераций *прерывных*, т. е. таких, где между повторяющимися звуками стоят другие:

Младенца ль милого ласкаю...

—

Бродил у берегов...

—

Его дыханья жадно ждет...

Или еще примеры аллитераций *обратных*, где звуки повторяются в обратном порядке:

Свой ветхий невод; ныне там...

—

Едва опомнились младые поколенья...

—

Понятна мне времен превратность...

—

Се, ярый мученик, в ночи скитаясь, воет...

—

Печальные стихи твердили в тишине...

—

Беспечно окружась Кореджием, Кановой...

—

Святыню всех своих гробов...

Чтобы не обращать статьи в учебник евфонии, скажем, что и *всем* без исключения, явлениям аллитераций в стихах Пушкина можно найти блистательнейшие, классические образцы. Но сила Пушкина, как евфониста, повторяем в ином, в большем. Гармония стиха Пушкина основана на *системах* аллитераций и на *разложении* аллитеративных комплексов.

4

Простейшей системой аллитерации является *последовательная* (secutio), т. е. сопоставление ряда аллитеративных комбинаций одна за другой, например, ряда анафор или рондо и анафоры и т. п.:

И конь скакал, и влекся вол,

—

И своего верблюда вел...

—

Порывом пылких ласк и язвою лобзаний...

—

Журчат ручьи, блестят брега безмолвны...

—

Уж угадали; точно так...

—

Мелькают мимо будки, бабы...

—

Все видел, вспыхнул сам не свой...

—

Мой милый друг, мы входим в новый свет...

—

Ревет ли зверь в лесу глухом...

Более сложной и более изящной является система *перекрестная* (geminatio), где сначала является один звук, потом другой, потом опять первый, потом опять второй. Пушкин очень охотно пользовался этой системой:

На мутном небе мгла носилась...

—

Славянские ль ручьи сольются в русском море...

—

В покойном сне, в привычном сновиденьи...

—

В тиши полей, в тени лесной...

—

Пылай, камин, в моей пустынной келье...

Может быть, наиболее изящной из простых систем является *обхватная* (antithesis), где два сходных звука „обхвачены" двумя другими сходными:

Мутно небо, ночь мутна...

—

Свободы Вакха верный сын...

—

От света вновь отрекся он...

—

Воскресла греков древних слава...

—

Спеши любить, о Лила,
И снова изменяй...

Другие системы, спираль, цепь, квадрат и т. п., в сущности, — комбинации трех основных. Не останавливаясь на них, приведем только один пример того, как вообще системы аллитераций тонко и отчасти причудливо располагаются в ряде стихов у Пушкина или, говоря терминами, в последовательной системе звукорядов:

*На*станет *ночь*; *лун*а обходит
*До*зором *дальний свод* небес,
И *солов*ей *во* мгле *древес*
Напевы *зв*учные *зав*одит.
*Тать*яна в *темноте* *не* *спит*
И *ти*хо с *ня*ней говори*т*.

Если взять только те звуки, которые нами отмечены (из числа начинающих слово или ударный слог и кончающих одновременно слово и ударный слог), получатся следующие ряды:

н, н, — н — ;
д, д, — д; с, — с;
с — в, в, — в — с;
зв, з — в;
т — т, т — т; н, с — т;
т, с, н, — т.

Однако явно, что в общей звуковой гармонии участвуют и другие звуки, например, *н* в слове „небес" (что образует рондо в двустишии: „*Н*астанет... *н*ебес"); *д* в слове „древес" (другое рондо в двустишии: „*Д*озором... *д*ревес") и др.; кроме того гармонии много способствуют рядом повторяющиеся гласные, *о* (обходит, дозором, свод), *а* (настанет, луна), *е* (соловей, мгле, древес), *и* (спит, тихо) и др., но эта игра на гласных относится уже к другому отделу евфонии, к „учению об инструментовке".

5

Вообще те явления, которые мы здесь рассматриваем, ни в коем случае не ограничиваются пределом одного стиха. В системах звукорядов, т. е. в ряде стихов, в строфе, в целом стихотворении звуки располагаются, в частности у Пушкина, по тем же законам. Вот несколько простейших примеров того, как Пушкин принимал во внимание звуки слов, строя стихотворные периоды.

Таковы анафоры, стоящие в начале полустиший или в начале отдельных стихов:

*Сво*ею кистию *сво*бодной и широкой...

—

*Про*рочеcких очей не *про*стирая в даль...

—

*Кот*орый Мельпомены
*Кот*урны и кинжал...

—

*Пор*хая над травой,
*Па*стушка робко дышит...

—

*Го*сподский дом уединенный,
*Го*рой от ветров огражденный...

—

*П*омеркни, солнце Аустерлица,
*П*ылай, великая Москва...

Эпифорами можно считать все рифмы; но, помимо них, встречаются эпифорические аллитерации, даваемые звуками сходными, но не тождественными:

И плюют на ал*тарь*, где твой огонь г*орит*...

—

Но как ви*но* печаль минувших *дн*ей...

—

Сердечной ревностью *гор*я,
Он взором опытным *гер*оя...

—

Но дни младые *пр*олетят,
Веселье, нега нас *п*окинут...

Зевгмами являются все случаи срединной анафоры, перед цесурой и после цесуры, а в ряде стихов анафоры конечного слова одного стиха и начального другого:

Скажи, как в двадцать лет любовник под окном...
*В*еселый *Б*омарше *б*леснул перед тобой...

—

Исполнен отвагой,
*О*кутан плащом...

—

Как ждет любовник *м*олодой
*М*инуты сладкого свиданья...

—

Но не бесчестишь *с*горяча
*С*вою воинственную руку...

Рондо может принимать различные формы; Пушкин особенно любил начинать и кончать стих одним и тем же звуком; встречаются также сходные звуки в начале и конце двустишия или еще в начале слов, стоящих в начале и конце стиха или двустишия (анафорическое рондо):

*К*ак сей увянувший цвето*к*...

—

*Н*е любит споров властели*н*

—

*Т*ого царя в живых уж не*т*...

—

*Н*евозмутимый вечный со*н*...

—

*В*ечор она так величав*о*...

—

*Мы не на*помним *ныне им*...

—

На печальные поляны
Льет печальный свет *она*...

—

*Пр*ивык я думой *пр*овождать...

—

*Кр*асавиц наших бледный *кр*уг...

—

*С*меркалось; на столе блистая,
Шипел вечерний самовар...

В целом стихотворении такие аллитерации также образуют целые системы. Простейшим примером могут служить многократные анафоры в начале ряда стихов: например, в стихотворении „Пророк" из 30 стихов 16 начинаются звуком *и*.

Добавим, что, кроме повторов звуковых (аллитераций), важное значение в поэтическом языке имеют повторы словесные, располагающиеся по тем же формам анафоры, эпифоры, зевгмы и рондо. Естественно, что они в то же время дают и повторение звуков. Повторы смысловые уже выходят из пределов евфонии.

6

Мы подошли теперь к наиболее замечательной стороне пушкинской евфонии, — к тому, что технически называется „разложение аллитераций".

Под „разложением" понимается такое явление, когда в одно слово входит комплекс каких-либо звуков, и те же звуки в отдельности встречаются в словах смежных или близстоящих. То слово, где эти повторяющиеся звуки соединены в комплекс, может стоять п о с л е слов, где те же звуки встречаются в отдельности, и тогда разложение называется с у м -

мирующим, или — раньше, и тогда разложение называется детализующим, или, наконец, в середине (редкий случай), и тогда получается разложение амфибрахическое. Разложение потом может быть прямое, когда звуки повторяются в том же порядке, как и в комплексе, обратное, когда — в обратном порядке, и метатесическое, — когда порядок изменен.

Пушкин извлекает изумительнейшие результаты из этих приемов, с одной стороны — простых, с другой — как будто бы налагающих нестерпимые путы на свободу художественного творчества.

Вот несколько примеров прямых разложений, сначала суммирующих, потом — детализующих, в конце — амфибрахических:

*Ст*ою *над сн*егами у края стремнины...

—

В ку*стах р*ассыпались *стр*елки...

—

*В*се *хл*опают; Онегин *вх*одит...

—

*Д*уша твоя *ж*ива *дл*я *дружб*ы, для любви...

—

И *пе*сен и любви *по*следним вдохновеньем...

—

Каких *вст*речаем *всюду* *ть*му...

—

С *пр*естола *пал* *др*угой Бурбон...

—

*По*лезный *пр*омысел избрав...

Вот еще несколько примеров разложений обратных и метатесических:

*Ск*возь *них*, *низ*вергаясь, шумят водопады...

—

Сквозь сон *встр*ечает *утр*о года...

—

*В*новь *на*ши *вт*оргл*и*сь знамена...

—

Ты *сл*езы будешь лить, ты сердцем содрогнешься...

—

*Т*воя краса *тв*ои *стр*аданья...

—

То *стан* совьет, то разовьет...

К разложению аллитераций относится еще ряд приемов, применяемых Пушкиным очень часто: пролепс, когда один звук из сложной (комплексной) аллитерации встречается раньше; силлепс, когда такой звук встречается позже; интеркаляция, когда такой звук стоит между двумя повторяющимися комплексами звуков и т. п. В то же время эти приемы разнообразнейшим образом комбинируются с основными формами разложения и с построением систем.

Вот примеры таких пролепсов, силлепсов, интеркаляций:

В *г*устой *гр*язи по*гр*ужена...

—

Люблю *во*йны кро*ва*вые заба*вы*...

—

*Н*а зво*н*кое д*н*о...

—

И ветер, *ла*ская *ли*сточки древес...

—

И он *пр*омчался *пр*ед *по*лками...

—

И *ск*р*о*ется за *кр*ай о*кр*ужных го*р*...

—

По*тр*ебны *тя*жкие *тр*уды...

—

Не требуй *от* меня опасных *от*кровений...

—

*Тр*еща го*р*ит кос*тр*, и вско*р*е пламя, воя...

—

*Стр*оптиву Г*р*еку в *ст*ыд и *стр*ах...

Существуют еще другие разновидности этого приема. Среди них наименее заметен при беглом чтении, но производит наибольшее звуковое впечатление — тоталитет: случай, когда одно слово объединяет в себе звуки, в других словах или в другом слове стоящие разрозненно. Естественно, что и тоталитет может иметь несколько видоизменений, в зависимости от того, стоит ли это объединяющее слово раньше других или после них, заключает ли оно в себе добавочные звуки или нет, и получают ли эти добавочные звуки также свой отзвук в дальнейшем (в последнем случае можно сказать, что тотализующее слово стоит в середине между объединяемыми звуками). Слух читателя воспринимает эту особенность звукового строя совершенно бессознательно, но ряд

звуков получает какую-то особую законченность. Вот разнообразные примеры такого приема:

Пре*р*в*а*ли свой голодный *рев*...

—

Спой мне песню, как синица...

—

В *божественной* к*р*ови яд *быстр*ый побежал...

—

Под *небом не*жно голу*бым*...

—

*Один но*чной *г*ребец, *гондолой* управляя...

—

*Пот*ом в *отплату лепетанья*...

Особо изящной разновидностью тоталитета являются случаи, когда слово или значительная часть слова повторяет, с некоторой перестановкой звуков, часть другого, более длинного слова или его основные звуки:

*Пи*ру*ет Петр*; и горд и ясен...

—

Под *сен*ью чуждою *небес*...

—

Прекрасных лет пе*рвона*чальны *нравы*...

—

По*кров*, упитанный язвительною *кров*ью...

Сюда же, наконец, относятся случаи, когда два слова заключают в себе почти те же звуки, только размещенные в различном порядке (метаграмма), или когда два слова различаются только одним звуковым элементом, например, ударной гласной:

Звенит промерзлый *дол* и трескается *лед*...

—

Лишиться я боюсь пос*ледних наслаждений*...

—

*На оном кам*не *на*чертит...

—

Звучал мне *долго голос* нежный...

—

И *гад* морских под*вод*ный *ход*...

—

Мой модный дом и вечера...

—

В тени *олив любви лоб*занья...

7

Все приведенные выше примеры намеренно дают простейшие формы звуковых построений. Цель этих примеров — показать, и тем доказать, что звуковое строение стихов Пушкина — не случайно. Звуки слов располагаются в них по определенным формам, которые можно объединить в законы. Но, разумеется, эти формы, на практике, прихотливо сочетаются одна с другой: анафоры проходят через рондо, разложения совмещаются с системами, пролепсы и силлепсы участвуют в образовании систем и т. д. и т. д. Если брать цельные отрывки пушкинской стихотворной речи, она окажется насквозь пропитанной аллитерациями, усложненными еще инструментовкой гласных (о чем мы почти ничего не говорили).

Вот несколько образцов, расположенных, так сказать, по возрастающей сложности звукового строения:

Не множеством картин старинных мастеров...

—

О люди, жалкий род, достойный слез и смеха...

—

Меня с слезами заклинаний
Молила мать, для бедной Тани...

—

Ловить влюбленными глазами,
Внимать вам долго, понимать
Душой все ваше совершенство,
Пред вами в муках замирать...

—

Швед, русский, колет, рубит, режет,
Бой барабанный, клики, скрежет,
Рев пушек, топот, ржанье, стон,
И смерть и ад со всех сторон...

Вот, наконец, целое маленькое стихотворение Пушкина:

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
Дева печальна сидит, праздный держа черепок.
Чудо. Не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой:
Дева над вечной струей вечно печальна сидит.

Если взять исключительно звуки, начинающие слово и начинающие ударный слог, получатся следующие ряды:

урн, — св, — ур, — н, — ут, — д, — р, —б, —
д, — п, — ч, — с, — д, — пр, — д, — ж, — ч, —
ч, — н, — с, — в, — д, — из, — в, — из, — урн, — р, — б, —
д, — н, — в, — стр, — в, — п, — ч, — с, —д.

В этих рядах мы имеем: сложную анафору с пролепсом (*у*р*н*у—*у*р*о*н*и*в—*у*тес); многократную анафору (*д*ева—си*д*ит—*д*ержа); детализующее разложение (*пе*ч*а*льна—*п*раздный—*ч*ерепок), со следующим силлепсом (*ч*удо); амфибрахическое разложение (*в*ода—*и*з*л*ивая*с*ь—*из*), с силлепсом (во*д*а), к предыдущим систсмам (*д*ева—си*д*ит—*д*ержа); рондо (*д*ева—си*д*ит); анафорическую метатесу (*н*е *с*якнет *в*ода—*н*ад *в*ечной *с*труей) и, наконец, ряд повторов, помимо всех этих систем (*ур*ну—*р*азбила; из *ур*ны—*р*азбитой), (*с*якнет—*с*труя—*с*идит), (*р*азбила—п*р*аздный—*р*азбитой—ст*р*уей) и т. п.

Несомненно, что некоторые звуки, не начинающие слога, также участвуют в общей звуковой гармонии (уте*с*—*с*идит, *ч*удо—ве*ч*ной—пе*ч*альна и т. п.). Кроме того ударные гласные подчинены законам инструментовки, и, например, первый стих представляет замечательный пример применения в одном ряду чуть не всех основных гласных:

у—о—и—ё—е—и

Недостающее *а* отчетливо звучит в неударных слогах: „в*о*дой“, „ур*о*нив“.

Подобных примеров можно привести произвольное количество: каждый стих Пушкина, за очень, очень редкими исключениями, есть пример. Повторяю: во всей мировой литературе я знаю только двух поэтов стихи которых до такой степени закономерны в звуковом отношении: Виргилий и Пушкин. Ни Гёте, ни Виктор Гюго, ни Данте—не могут сравниться с ними в этом. Среди русских поэтов, Жуковский, Лермонтов, Тютчев, Фет, стихи которых тоже богаты звуковыми построениями, все же уступают Пушкину, тем более поэты следующих поколений. Кроме того многие поэты, особенно символисты, выставляют свою звукопись напоказ; у них аллитерации колют глаз, вроде Бальмонтова: „чуждый чарам черный челн...“ У Пушкина звуковой строй скрыт; надо всматриваться, чтобы его увидеть. Сложнейшие звуковые рисунки у Пушкина становятся очевидны лишь тогда, когда проследишь букву за буквой, звук за звуком.

В этом-то, вероятно, и таится недосягаемая, до сих пор не достигнутая никем „пленительность“ пушкинских стихов. Кажется, у другого поэта, у Лермонтова, например, то же, что у Пушкина: меткость эпитетов, яркость образов, выразитель-

ность языка, глубина мысли, но пушкинского очарования часто нет. Всего естественнее объясняется это именно тем, что у Пушкина достигнута полная гармония между содержанием, т. е. выражаемыми поэтическими идеями, и обеими сторонами формы, т. е. формою в смысле композиции и формою в смысле звукового построения. Бессознательно мы, читая, воспринимаем этот звуковой строй, и он дает стихам Пушкина их предельную завершенность.

Самое же важное то, что Пушкин умел не жертвовать ни одним из элементов поэзии ради другого. Он не поступался ни смыслом ради звуков, ни звуками ради смысла. То и другое было таким, каким он хотел, чтобы оно было. Строились утонченные звуковые системы, один звук чередовался или перекрещивался с другим, а слова естественно становились на свои места, ничто не насиловало языка, образы и картины вырисовывались четко, основная мысль развивалась столь же стройно, как в любой ученой диссертации. Как достигал этого поэт? Думал ли он сам, в процессе творчества, о сочетании звуков? выискивал ли их? Приведенных примеров, кажется нам, достаточно, чтобы дать хотя бы такой ответ: Пушкин искал определенных звуковых сочетаний. Объяснить „случайностью“ все звукосочетания в пушкинских стихах — невозможно. „Вдохновение нужно в геометрии“, говорил Пушкин, и, наоборот „геометрия“ нужна в поэтическом творчестве. Но как достигал Пушкин своей гармонии, почему у него с виду все так просто и легко, это, конечно, тайна поэта.

1923

ЛЕВИЗНА ПУШКИНА В РИФМАХ[1]

1

В истории русской рифмы существует резкий перелом, наметившийся лет 15 тому назад. Принципам рифмы „классической“, — той, которой пользовались последователи и эпигоны Пушкина, футуристы противопоставили принципы „новой“ рифмы. Сначала то были неясные, неоформленные искания, часто сводившиеся к тому, что новые поэты просто небрежно относились к рифме, позволяя себе пользоваться созвучиями очень приблизительными, ассонансами весьма сомнительными. Но понемногу характер новой рифмы стал приобретать совершенно точные очертания. Из стихов В. Маяковского, особенно же Б. Пастернака и Н. Асеева, можно уже вывести определенную теорию новой рифмы. За последние годы эта новая рифма получает все большее распространение, усвоена, например, большинством пролетарских поэтов и покоряет постепенно стихи других поэтов, футуризму по существу чуждых.

Различие между рифмой „классической“ и рифмой „новой“ вполне явно. Классическая рифма, рифма преемников Пушкина,

---

[1] Предлагаемая статья была прочитана мною, как доклад, в „Кабинете поэтики Литературно-художественного института“ и в Пушкинской комиссии Общества любителей российской словесности. Моими оппонентами было сделано мне немало ценных указаний. Среди них я особенно должен отметить замечания Мих. Абр. Гершензона (младшего, студента Л.-Х. института). Так как М. А. Гершензон, при исследовании рифм Пушкина, стоит на совершенно иной, нежели я, точке зрения (притом очень интересной), то я не могу привести здесь его возражений полностью: это значило бы написать другую статью. Но в тех случаях, когда замечания М. А. Гершензона сводились к поправкам и дополнениям моих положений, я привожу далее эти замечания в подстрочных примечаниях.

В. Б.

обращала исключительное внимание на тождество или сходство ударных гласных в двух словах и тех звуков, которые за этими звуками следуют вправо, т. е. на конец слова. Например, для Ап. Майкова были вполне точными рифмами: благость — тягость, ворот — год, и т. п. Новая рифма, сохраняя требование тождества или сходства ударных гласных, допускает значительное несходство звуков, следующих за ними, т. е. конца слова, но зато требует совпадения или близкого сходства звуков, стоящих влево от ударного, т. е. звука, идущего непосредственно перед ударным, так называемого „опорного“, а также и части звуков, предшествующих ему. Например, Б. Пастернак рифмует: продолжая — лужаек, померанцем — мараться, кормов — кормой, чердак — чехарда, подле вас — подливал, и т. п.

Теория классической рифмы из числа звуков, стоящих влево от ударного, обращала внимание лишь на один, непосредственно предшествующий, „опорный“, притом исключительно на звук согласный („опорная согласная“, „consonne d'appui“). Необходимым согласование опорного согласного признавалось только в мужских открытых рифмах, т. е. в словах, кончающихся на ударную гласную. Таковы, например, рифмы А. К. Толстого: в пыли — вознесли, красоты — цветы, и т. п. В других случаях согласование опорной согласной считалось роскошью, называли такую рифму „глубокой“ (что терминологически неправильно или, вернее, неудобно) и пользовались ею лишь в исключительных случаях. Например, для А. К. Толстого типичны рифмы: голубой — корой, дома — переломы, и т. п.

Новая рифма, разрешая различие конечных звуков слова, непременно требует согласования звука опорного, все равно гласного или согласного, и тем большего совпадения звуков влево от ударного, чем больше различие в окончании рифмующихся слов. Иначе говоря, новая рифма выдвинула в рифме значение доударных звуков, стоящих влево от ударного. Практика показала, что совпадение этих звуков действительно крайне усиливает созвучие слов, делает их созвучными даже при несходстве окончаний. Отсюда был уже один шаг к тому, чтобы в рифмах, где окончания совпадают (как в классической рифме), тоже искать совпадения доударных звуков. У того же Б. Пастернака находим рифмы: истолку — потолку, кружев-

ных — уж и в них, твой — плотвой, стрелки — тарелке, керосине — серо-синей, марина — комариной, и т. п. Добавим, для характеристики новой рифмы, что она допускает перестановку (метастазу) звуков, предшествующих ударному, например: мандарина — гордыней, знакомств — замком, и т. п; идя далее, новые поэты допускают даже, при согласовании левых, доударных звуков, неточное совпадение ударного, например: репейник — терпенье, разбою — разбойник, и т. п.

Ныне распространенные теории рифмы все стоят на принципах рифмы классической, т. е. согласования только звука ударного и стоящих вправо от него. Так определяют рифму стихологи немецкие, французские, английские; им следуют и русские теоретики. Этими же принципами руководится и автор новейшего обширного труда о рифме В. Жирмунский („Рифма, ее история и теория". Пб., 1923). Определенно формулирует эти принципы автор другой недавней работы о стихе Б. Томашевский („Русское стихосложение". Пб., 1923). Он пишет: „В общем случае состав рифмы слагается из ударного гласного и замыкающих звуков. В частном случае мужской рифмы на открытый слог в состав рифмы входит и опорный звук... На опорные звуки в XVIII и XIX веках внимания обращали весьма мало, по крайней мере на практике". Последние слова стоит запомнить.

Наши теоретики рифмы щедро брали примеры из стихов Пушкина, но подходили к рифмам Пушкина с уже готовой теорией. Все внимание обращалось на ударную гласную и на звуки вправо от нее; звуками слева, доударными, не интересовались вовсе. Отсюда возникла уверенность, что Пушкин следовал принципам рифмы классической, что он согласовывал звуки, только начиная с ударного до конца слова. Отсюда и утверждение, что „на опорные звуки в XVIII и XIX веках внимания обращали весьма мало". Задача предлагаемой статьи в том и состоит, чтобы показать неправильность подобных выводов.

Итак, статья будет рассматривать не рифму Пушкина в целом (различные ее формы, типы, виды и т. п.), но только особенности пушкинских рифм, по отношению к согласованию в них доударных звуков. Тезис, подлежащий доказательству, состоит в том, что Пушкин обращал большое внимание на звуки, слева от ударного, и что, следовательно, новшества футуристов

в области рифмы могут опереться на высокий авторитет Пушкина.[1]

2

Для начала рассмотрим одну из наиболее популярных строф „Евгения Онегина“ (гл. IV, стр. 41):

Встает заря во мгле холодной,
На нивах шум работ умолк;
С своей волчихою голодной
Выходит на дорогу волк;
Его почуя, конь дорожный
Храпит, и путник осторожный
Несется в гору во весь дух.
На утренней заре пастух
Не гонит уж короз из хлева.
И в час полуденный в кружок
Их не зовет его рожок.
В избушке распевая, дева
Прядет, и, зимних друг ночей,
Трещит лучина перед ней.

В строфе 7 пар рифм. Из них в 4 доударные звуки приняты во внимание явно: *холодной* — *голодной*, *доро*жный — *осторо*жный, к*руж*ок — *рож*ок, *весь д*ух — па*ст*ух. В рифме: *ра*бот *у*молк — *дорогу* волк, — опорные и другие согласные различны, но все три предшествующие гласные согласованы: *у*, которое не изменяет произношения без ударения, ударное *о* и не ударное *о*, совпадающее с неударным *а*. В рифме: ночей — ней — оба слова начинаются одним и тем же звуком (о чем скажем далее), а кроме того, опорная согласная „ночей“ звучит явственно в „лу*ч*ина перед ней“ (ср. сочетания звуков: чина — ней ночей). Вполне классической остается лишь одна рифма: хлева — дева, объясняемая частью полуиотированным звуком русского *е*, частью евфоническим строением стихов: распе*в*ая де*в*а — коро*в* из хле*в*а (в сочетании „ов-из“ буква *в* означает звук средний между *ф* и *в*).

---

[1] М. А. Гершензон выставил положение, что нельзя рассматривать евфонию (звуковое строение) рифм у Пушкина вне общего евфонического (звукового) строения всего стиха или даже ряда стихов. До известной степени это верно, в том смысле, что у Пушкина рифмующееся слово определенно подчиняется общей эвфонии стиха. Думаю, однако, что представляет самостоятельный иатерес — установить, как, несмотря на то, рифмы Пушкина, взятые сами по себе, имеют определенную тенденцию к согласованию доударных звуков. На зависимость же рифмы ст общей евфонии стиха указано в самом тексте статьи. Между прочим, изолирование рифм от этой общей евфонии только у м е н ь ш а е т число доказательств, которые можно было бы привести в защиту основного тезиса статьи.

Возьмем другую строфу „Онегина“ (гл. V, стр. 33):

Освободясь от пробки влажной,
Бутылки хлопнули, вино
Шипит; и вот с осанкой важной
Куплетом мучимый давно,
Трике встает; пред ним собранье
Хранит глубокое молчанье.
Татьяна чуть жива; Трике,
К ней обратясь с листком в руке,
Запел фальшивя. Плески, клики
Его приветствуют. Она
Певцу присесть принуждена;
Поэт же скромный, хоть великий,
Ее здоровье первый пьет
И ей бокал передает.

В этой строфе, из 7 пар рифм, явные опорные согласные в 3: ви*но* — дав*но*, Т*рике* — *руке*; клики — великий. В рифме: *в*лажной — *в*ажной — опорная согласная одного слова отделена во втором вставным звуком; кроме того оба слова начинаются одним и тем же звуком. В рифме: пьёт — передаёт — ударная гласная иотированная, т. е. как бы заключает в себе опорный звук *j*; кроме того оба слова начинаются одним и тем же звуком. Вполне классической рифмой опять остается лишь одна: собранье — молчанье; но и здесь должно заметить, что оба рифмующие слова построены одинаково: оба — трехсложные, в обоих после начальной согласной следует неударное *о*, потом группа из двух согласных (*бр* и *лч*), и т. д.

Предлагаем проследить рифмы еще следующего стихотворения („Прозерпина“):

Плещут волны Флеге*т*она,
Своды Тартара дро*ж*ат,
Кони бледного Плу*т*она
Быстро к нимфам Пелиона
Из Аиды бога мчат.
Вдоль пустынного залива
Прозерпина вслед за *ним*,
Равнодушна и ревнива,
Протекла путем од*ним*.
Пред богинею колена
Робко юноша скло*нил*...
И богиням льстит измена,
Прозерпине смерт*н*ый мил.
Ада грозная царица
Взором юношу зовет,
Обняла, и колесница
Уж к Аиду их несет.
Мчатся, облаком одеты,
Видят вечные луга,
Элизей и томной Леты
Усыпленные брега.
Там бессмертье, там забвенье,
Там утехам нет ко*нц*а...
Прозерепина в упоеньи,
Без порфиры и ве*нц*а,
Повинуется желаньям,
Предает его лобзаньям
Сокровенные кр*ас*ы,
В сладострастной неге *т*онет.
И молчит и томно с*т*онет...
Но бегут любви *ч*асы.
Плещут волны Флеге*т*она,
Своды Тартара дро*ж*ат.
Кони бледного Плу*т*она
Быстро мчат его на*з*ад.
И Керери дочь уходит
И счастливца за со*б*ой
Из Элизия выводит
Потаенною тро*п*ой.
И счастливец отпирает
Осторожною *р*укой
Дверь, откуда вылетает
Сновидений ложный *р*ой.

Из 43 стихов то или иное согласование доударных звуков здесь имеется в 27 стихах, что составляет почти 63%. В 16 стихах согласования доударных звуков нет; но в них, почти везде, звуковое строение рифмы определяется звуковым строением стиха: *Равн*одушна и *ревн*ива... *П*розер*п*ина в у*п*оеньи... и т. п.

3

Теперь рассмотрим типы пушкинской рифмы, сначала по отношению только к опорному звуку.

Отдельно должно рассматривать рифму мужскую (с ударением на последнем слоге) и женскую (с ударением на предпоследнем слоге). Рифм дактилических и ипердактилических у Пушкина немного, и их можно оставить в стороне.

Среди мужских рифм различаются: открытые, т. е. с ударением на гласную, полуоткрытые или смягченные, т. е. с ударением на дифтонг с *й*, и закрытые, т. е. кончающиеся на согласную.

В открытых мужских рифмах Пушкин, как постоянное правило, соблюдал совпадение опорного звука, например: пора — вечера, старика — ручейка, зима — ума, небеса — полчаса, равно — темно, мне — старине, Парни — дни, чреду — суду, мечты — полноты и т. д. Исключение составляют рифмы на иотированные звуки: *ю*, *я*, *ё*, т. е. *jу*, *ја*, *је*, где, повидимому, для слуха Пушкина звук *ј* уже являлся опорным. Отсюда возникали рифмы: лью — свою, друзья — я, и т. п., но рядом с ними нередки и рифмы на иотированный звук с добавочным опорным: края — да я, сердца я — твоя, мою — отдаю, мое — твое, и т. д. В отдельных случаях, как иотированные, принимались Пушкиным звуки *и* и *е*, откуда рифмы: любви — дни, стекле — О да Е, и т. п. Но таких примеров и вообще отступлений от общего правила мужской открытой рифмы у Пушкина очень немного.

В смягченных мужских рифмах Пушкин менее строго согласовывал опорный звук. Повидимому, слух его довольствовался совпадением как бы двух звуков в дифтонге. Наряду с рифмами, где опорный звук соблюден точно: живой — головой, дней — сильней, речей — очей, он ей — дней, молодой — седой, одной — мной, и т. д., встречается много таких, где взято не точное, а приблизительное согласование звуков (сходство, а не тождество): тобой — роковой, молодой — суетой,

грядой — высотой, и т. д., и, наконец, такие, где опорный звук вовсе не принят во внимание: герой — собой, речей — нежней, чай — вставай, и т. д.

В закрытых мужских рифмах Пушкин чаще, чем в смягченных, согласовывал опорные звуки, например: разговор — двор, берегов — богов, роман — обман, болван — зван, пером — гром, брат — град, говорят — наряд, вряд — наряд, наконец — венец, медведь — реветь, Аквилон — небосклон, труд — руд, труслив — справедлив, падут — отдадут, судить — щадить, восставал — укрывал, и т. д. Не менее часто встречаются в таких рифмах приблизительные опорные звуки: опор — разговор, небес — древес, сад — назад, конь — огонь, глядел — хотел, стихов — богов, грядах — кустах, путь — как-нибудь, и т. д. Однако в ряде таких рифм опорные звуки не согласованы вовсе, например: сейчас — нас, порок — венок, устах — очах, и т. д., особенно часто это в рифмах с ударением на *ю*, *я* и *ё* и в рифмах, кончающихся на две согласных.

Среди женских рифм Пушкина должно различать две группы: те, где после ударной гласной нет согласной или одна согласная, и те, где после ударной гласной две или несколько согласных.

В первой группе согласование опорного звука особенно часто в рифмах открытых: 1) без согласной после ударной: настроя — героя, сединою — женою, клеветою — мечтою, пожилые — злые, замираю — вверяю, и т. д.; 2) с согласной после ударной: тумане — романе, угрозы — прозы, друга — супруга, телега — ночлега, рассказы — проказы, печали — качали — венчали, печали — отвечали, Орлова — слова, отраду — винограду, отрада — Цареграда, время — стремя, триолеты — куплеты, воздымала — выжимала, и т. д.; 3) то же с приблизительным согласованием: боле — воле, убийца — кровопийца, утверждали — достали, Гибралтара — удара, гости — кости, стакана — кургана, посвящали — искажали, и т. д.

В смягченных женских рифмах такое согласование встречается реже, повидимому, по той же причине, как в смягченных мужских. Этим объясняется и то обстоятельство, что Пушкин нечасто ищет совпадения опорных звуков в рифмах на *аний*, *ений*, например: Евгений — суждений, желаний — свиданий, и т. п. Однако в ряде случаев такое согласование имеется: Граций — Гораций, княгиней — богиней, исключений — огорче-

ний, и т. д. То же должно сказать о закрытых женских рифмах, каких вообще у Пушкина сравнительно немного; но и среди них есть ряд с согласованием опорных звуков: субботам — работам, дорисован — образован, навещают — утешают, и т. д.

В рифмах второй группы опорные звуки согласованы вообще редко, и для Пушкина типичны рифмы: разгульный — караульный, возникла — Перикла, лицемерный — суеверный, и т. п. Но и здесь можно привести ряд рифм с согласованием, точным или приблизительным: проворной — чудотворной, страстный — прекрасный, смиренный — презренный, печальный—первоначальный, железный — полезный, треснет — воскреснет, бездельник — понедельник, сердечный — скоротечный, Андрюшка — старушка, и т. д. Должно заметить, что согласную со следующим *ь* Пушкин тоже рассматривал как двойную согласную; отсюда его рифмы без опорного звука на *анье*, *енье*: молчанье — трепетанье, угощенье — варенье, и т. п. Однако в отдельных случаях согласование и здесь встречается: поколенье — употребленье, возраженье — воображенье, утешенье — просвещенье, и т. д.

Особенно редко встречается согласование в таких рифмах с ударением на дифтонге, как: злодейство — семейство, и т. п.

Ко всему этому должно добавить существенную оговорку. Согласование опорных звуков может быть и не явным. Звук, являющийся опорным в одном слове, нередко у Пушкина оказывается в слове рифмующимся отделенным от ударной гласной или одним вставным звуком, или целым слогом, или даже несколькими слогами. В последних случаях нужны особые условия, чтобы установить именно согласование звуков (о некоторых таких условиях будет сказано дальше), и здесь мы остановимся только на первом случае, т. е. когда опорный звук отделен в рифмующемся слове от ударной гласной одним звуком.

Вот примеры такого согласования: 1) точного в мужских рифмах: ку*м*ир — ва*м*пир, ков*р*ом — зе*р*ном, ко*л*еи — зем*л*и, наводи*т* сон — торжествуе*т* он, доку*ч*ны ей — ре*ч*ей, *з*овешь — уз*н*аешь, и т. д.; 2) точного в женских рифмах: при*с*луги — до*с*уги, с*л*ова — бесто*л*кова, *д*ела — побле*д*нела, о*б*едни — *б*редни, вос*п*ета — *п*оэта, по*р*ога — че*р*тога, от*в*аги — о*в*раги, тер*р*пенье — уве*р*енье, ре*т*ивый — прихо*т*ливый, рож*д*енный — обо*д*ренный, безза*к*онный — непре*к*лонный, *я*в*л*ялся — разда*в*ался,

и т. д.; 3) приблизительного: *скал* — *похвал*, *потом* — *одном*, *обходит* — *заводит*, *блещет* — *трепещет*, *догадкой* — *украдкой*, *зовут отца* — *мертвеца*, и т. д. [1]

4

До сих пор мы рассматривали только опорные звуки. Между тем Пушкин весьма часто не довольствовался согласованием одного только опорного звука, но согласовывал также ряд других доударных звуков. В том случае, когда все эти звуки непосредственно предшествуют ударному, получается то, что правильно должно называть „глубокой“ рифмой. Вот примеры таких глубоких рифм Пушкина: 1) мужских открытых: *места* — *проста*, *хочу* — *отплачу*, *отравлено* — *напоено*, *грехи* — *женихи*, *истребя* — *себя*, *слова* — *трава*, *слова* — *права*, *слова* — *голова*, *вина* — *тишина*, *богов* — *врагов*, *власы* — *часы*, *осеня* — *меня*, *враля* — *поля*, *давно* — *равно*, *перевести* — *чести*, и т. д.; 2) смягченных мужских: *роковой* — *головой*, *золотой* — *теплотой*, и т. д.; 3) закрытых мужских: *показать* — *сказать*, *снимая* — *поднимая*, и т. д.; 4) женских: с *поклоном* — *небосклоном*, *кипела* — *свирипела*, *погруженный* — *вооруженный*, *Гименея* — *пламенея*, и т. д.

По аналогии с просто опорными звуками, дополнительно согласованные доударные звуки могут и не предшествовать непосредственно ударной гласной. Такие рифмы тоже приближаются к типу глубоких. Примеры: 1) где в одном случае все согласованные звуки являются опорными: *умно* — *смешно*, *Тульчи* — *палачи*, *стрелка* — *издалека*, *больна* — *влюблена*, и т. д.;

---

[1] М. А. Гершензон, выставляя положение, что звуки рифмы являются, с одной стороны, итогом звукового строения данного стиха, с другой — подготовкой звукового строя следующего стиха, указал на любопытное явление: эти вставные звуки часто являются именно теми, которые получают преобладание в следующем стихе. Пример;

> *Р*оссии б*р*анная *ц*а*р*и*ц*а,
> Воспомни п*р*ежние п*р*ава!
> Померкни, солн*ц*е Австе*рл*и*ц*а,
> Пылай, великая Москва!

Опорная согласная *р* (*ц*а*р*и*ц*а) отделена в рифме (Австе*рл*и*ц*а) звуком *л*, который получает преобладание в следующем стихе. Таких примеров немало.

2) где второй звук ни в одной из рифм не является опорным: *души* — *карандаши*, *душа* — *дыша*, *плеча* — *луча*, *сама* — *без ума*, *рожок* — *кружок*, *сложено* — *для кого ж оно*, и т. д. Возможны и более сложные приемы такого согласования, с перестановкой звуков и т. п., например: *вздор* — *разговор*, *Корсар* — *Сбогар*, *Гименей* — *много дней*, *Грандисон* — *наводит сон*, *простите ей* — *страстей*, и т. д. [1]

Близко к „глубоким" рифмам стоит особенный тип рифм, очень любимый Пушкиным, — рифма „поглощающая". В таких рифмах одно слово п о л н о с т ь ю входит в состав окончания другого.

Наиболее часто применял Пушкин этот прием там, где одна из рифм образована односложным словом. Примеры: да — череда, луг — плуг, кумир — мир, бес — небес, человек — век, снег — нег, дам — следам, стороне — оне, сам — глазам, след — лет, чай — примечай, вот — небосвод, мил — томил, нет — лорнет, был — забыл, честь — перечесть, и т. д. Эти рифмы не могут быть названы собственно глубокими, но есть у Пушкина и примеры подлинно глубоких мужских рифм такого типа: его — моего, ему — почему, очки — дурачки, и т. д.

Весьма нередко пользовался Пушкин этим приемом и в женских рифмах. Примеры: речи — встречи, скрежет — режет, столица — лица, хороводы — воды, тучей — летучей, морозы — розы, вижу — ненавижу, тонет — стонет, громом — ромом, странен — ранен, праздность — разность, хладнокровно — ровно,

---

[1] М. А. Гершензон указал, что у Пушкина нередко опорные и вообще доударные звуки одной рифмы систематически распределяются по нескольким словам в рифмующемся стихе. Примеры:

> И жало мудрое *зме*и
> В уста *з*амершие *м*ои.
>
> —
>
> Я знаю сам свои *пор*оки,
> Не нужны мне, *п*овер*ь*, *ур*оки.
>
> —
>
> Ты сам, дивись, Назон, дивись судьбе *превр*атной,
> Ты, с юных лет *презрев* волненья жизни *р*атной.

Другие примеры: с *б*ою — *б*уйной головою, *б*ани — *б*архатные ткани, су*р*овый — странност*ь* *р*ифмы новой, *оставил* — *мест*а сии прославил, *трон* — *тер*пит он, и т. д.

дело — охладело, Тани — мечтаний, непогоды — годы, вериги— Риги и т. д. Или еще — подлинно „глубокие“ рифмы этого типа: краткой — украдкой, расправа — права, винограда — награда, живые — сторожевые, и т. д. Немало таких рифм у Пушкина и с несколько неточным согласованием звуков: Вальтер Скотт — расход, возврата — брата, осторожный — дорожный, праздный — однообразный, безобразный — праздный, священный — просвещенный, Харит — укорит, и т. д.

К этому же типу рифм должно отнести те, где одно слово начинается ударной гласной и где, следовательно, нет в нем самом опорного звука, но где это слово повторяется полностью в рифмующемся. Пушкин также очень охотно применял такого рода рифмы. Примеры: 1) мужские рифмы: он — Наполеон, их — затих, честь — есть, и т. д.; 2) женские: ада — отрада, ночи — очи, годы — оды, свободы — оды, оба — гроба. Оле — боле, стулья — улья, шумный — умный, охнет — сохнет, и т. д.

Отдельный вид, и, быть может, наиболее интересный, „поглощающих“ рифм составляют рифмы, поглощающие с метастазой (перестановкой) или разделением звуков, т. е. где все звуки одного слова полностью, но не подряд и не в том же порядке, входят в состав рифмующегося слова.

Примеры: 1) поглощающих рифм с разделением звуков мужских: *стон — сторон*, *том — тайком*, *ты сам — там*, *сны — старины*, *мгла — могла*, *хлоп — холоп*, *рука — ручейка*, *горит— говорит*, *просак — простак*, *пленять* — воспламенять, красой— *рой*, и т. д.; 2) женских: *страдаю — стаю*, *приносят — просят*, *топит — торопит*, *прилежней — прежней*, *нежно — неизбежно*, *деле — доселе*, *сегодня — сводня*, *праздник — проказник*, *рано — романа*, *милый — могилы*, *своды — свободы*, *руку — разлуку*, *верой — Венерой*, *пищу — пепелищу*, *поле — поневоле*, *злата — заплата*, *тучи — трескучий*, *неге — ночлеге*, *пиво — спесиво*, и т. д. Стоит обратить внимание, что громадное большинство этих рифм начинаются с одного и того же звука.

Примеры: 3) поглощающих рифм с перестановкой звуков: *года — тогда*, *стара — востра*, гражданин — *один*, *косны* — несносный, *не жаль — жизни даль*, *расточены — старины*, клавикорды — *аккорды*, воспоминанье — *вниманье*, —Прасковью— *кровью*, и т. д.

К особенностям пушкинской рифмовки относится принятие во внимание начальных звуков слова, примеры чему были только что даны.

Вопервых, в ряде случаев, опорный звук одного слова согласован с начальным звуком рифмующегося. Примеры: *м*ой—*м*ной, то*м*им, *м*оим, пригово*р*—*в*зор, *ст*рах—ме*ст*ах, *р*укой—по*р*ой, *в*енец—пе*в*ец, *т*олпой—пус*т*ой, *ч*ертей—рифма*ч*ей, *т*ронут—по*т*онут, ми*н*уты—*н*адуты, стра*н*ицы—*н*ебылицы, мгно*в*енье—*в*ладенье, пе*ч*али—*ч*итали, и т. д. Ряд таких рифм является поглощающим с разделением звуков. [1]

Вовторых, в ряде рифм согласованы именно начальные звуки обоих рифмующихся слов. Примеры: 1) мужских рифм: *м*еня—*м*оя, *п*окой—*п*устой, *в*ода—*в*реда, *в*ощаной—*в*одой, *л*ужок—*л*есок, *с*толба—*с*удьба, *г*оловой—*г*орой, *л*ови—*л*юбви, *д*рузей—*д*ней, *н*аизусть—*н*и грусть, *п*ередал—*п*роливал, *гл*ядит—*гл*асит, *чер*нит—*чер*тит, и т. д.; 2) женских рифм: *Т*атьяна—*т*ирана, *с*ваха—*с*траха, *н*евежды—*н*адежды, *п*оэты—*п*редметы, *в*ажной—*в*лажной, *п*огода—*п*рирода, *в*олненье—*в*оображенье, *в*олненье—*в*дохновенье, *не*бреженьем—*не*терпеньем, и т. д. Этот прием особенно распространен в стихах Пушкина.

Должно еще отметить, что Пушкин весьма охотно применял, как рифмы, слова, в звуковом отношении аналогичные. Характерными примерами могут служить рифмы: предметы—приметы, приезд—присест, плохи—блохи, и т. д. Ряд таких рифм приведен раньше под различными рубриками. К тому же типу относятся любимые Пушкиным рифмы: сладость—младость, племя—время, сети—дети, пишет—дышит, тень—день, и т. д., а также еще: моэта—поэта, необозрима—невозвратима, залетный—заботный, и т. п.

Повидимому, пристрастием Пушкина к таким созвучиям должно объяснить то, что он охотно рифмовал ряд односложных и двусложных слов, формально дающих только бедное созвучие: глас—нас, нас—вас, лет—нет, шум—дум, силы—милы, тени—сени, нами—вами, и т. п. Может быть, по той же причине Пушкин допускал рифмы, представляющие в сущ-

---

[1] Отдельные случаи подходят близко к указанному выше распределению доударных звуков рифмы между несколькими словами в рифмующемся стихе, например; *лоно вод—лед, слезы лил—сил*, и т. д.

ности повторение одного и того же слова с разными приставками: меж тем — тем, всяк — сяк, обрести — завести, всходит — нисходит, приговоров — разговоров, самовольным — недовольным, и т. д.

Последние виды рифмы составляют уже переход к рифмам омонимическим и тавтологическим. Омонимической рифмой в точности называется такая, где оба рифмующиеся слова составлены из одних и тех же звуков, но в разном их распорядке; но также называют омонимической рифмой и те, где рифмующиеся слова составлены из сходных звуков. Примеры таких рифм Пушкина частью даны выше, частью еще: голод — холод, голодный — холодный, пятой — бедой, задрожала — задержала, арестом — Орестом, и т. д.

Тавтологической рифмой называется такая, в которой рифмуются два слова, одинаковые по произношению, но имеющие разное значение. Примеры, для ясности, приводим в полных стихах:

А что же делает супруга
Одна в отсутствии супруга?

—

Будет вам по калачу...
А не то поколочу.

—

В год за три щелчка тебе по-лбу...
Есть же давай мне вареную полбу.

—

И током слезы точит.
А старший брат свой нож берет,
Присвистывая точит.

—

Вот на берег вышли гости.
Царь Салтан зовет их в гости.

—

Хоть убей, следа не видно...
В поле бес нас водит, видно.

—

Защитник вольности и прав
В сем случае совсем не прав.

Можно напомнить еще стихотворные шутки Пушкина на глубокие рифмы: „Дева, ног не топырь...“, и т. п.

5

Остается сказать о бедных рифмах у Пушкина.

Несомненно, у него есть ряд рифм, где звуки согласованы только начиная с ударной гласной, причем иногда самое сходство этих ударных гласных лишь приблизительное. Можно найти у Пушкина и просто слабые рифмы, и не только в лицейских стихах: одни — стороны, ныне — именины, китайца — американца, и т. д., но и в „Онегине“: героиней — Дельфиной, и т. п. Но все это будут единичные исключения.

Как правило, можно установить следующее. В тех случаях, когда Пушкин, по внешности, довольствовался „бедным“ созвучием, не искал согласования доударных звуков, это было обусловлено тем, что доударные звуки рифмующихся слов подчинялись звуковому строю того стиха, в который они входили. Такова, например, „бедная“ рифма: суровый—подковой; но звуковое строение этих двух слов легко объясняется, если взять полностью стихи с этими рифмами:

> *Скак*ать верхом в степи *сур*овой...
> Но конь *пр*итупленной *п*одковой.

Несколько аналогичных примеров приведено раньше и дальше. [1]

Это обстоятельство весьма затрудняет цифровые подсчеты числа рифм у Пушкина, где доударные звуки во внимание приняты. В ряде рифм, где формально нет согласования доударных звуков, в действительности эти звуки играют огромную роль в евфонии стиха.

Возьмем пример, стихотворение: „Зима. Что делать нам

---

[1] М. А. Гершензон указал, что евфонией стиха часто объясняется у Пушкина замена точного согласования опорных звуков — приблизительным. Примеры:

> Их моют дожди, засы*п*ает их *п*ыль,
> И *в*етер *в*олнует над ними ко*в*ыль.

> *П*ошла гулять в *п*устынном *п*оле.
> Она при*в*ыкла к рез*в*ой *в*оле.

> *К*уда *к*ак *в*есело! *В*от *в*ечер; *в*ьюга *в*оет.
> *С*веча *т*емно гори*т*; *с*тесняясь сердце *н*оет.

в деревне...“ В нем 46 стихов, не считая последнего, оставленного без рифмы, т. е. 23 пары рифм.

Из них поглощающих 3: встречаю — чаю, речи — встречи, розе — морозе. Сюда же можно было бы отнести рифму: яд — скользят, но мы рассматриваем ее далее.

Поглощающих с перестановкой 1: крыльцо — лицо.

Просто глубоких 2: закрываю — вырываю, слова — права. Предыдущую рифму: крыльцо—лицо, конечно, можно также рассматривать и как просто глубокую.

С точной опорной согласной 5: метель — постель, коня, — дня, шевеля — короля, уголка — возка, сторона — полна.

С приблизительной опорной согласной 1: спор — разговор.

С согласованием опорной согласной и начальной 2: *в*зо*р*ы — разгово*р*ы, *з*а нами — глазами.

С согласованием начальных согласных 1: скуки яд — скользят.

Всего рифм, где согласованы доударные звуки, 15; где они не согласованы — 8. Однако рассмотрим эти последние:

В рифме: *д*о обе*д*а — *с*осе*д*а, явная аналогия в построении рифмующихся слов. То же в рифме: воет — ноет, но она объясняется еще звуковым строением стихов:

То же рифма: *п*оздней уж *п*орой — являе*м*ся до*м*ой. То же рифма: при*с*лужницею *с*транной — холо*дный* и тума*нный*. То же рифма:

> ...о *с*ахарном *з*аводе.
> Хозяйка *х*мурится в *п*одобие *п*огоде.

То же рифма: и*д*ет в уе*д*иненье — печа*льное* се*ленье*. Наконец, рифма: и песни вечерком — и шопот за столом, дает аналогичное построение двух выражений.

Принимая во внимание такие оговорки, должно признать, что все формальные подсчеты дадут цифры н и ж е действительных.

Однако, чтобы избежать всяких субъективных толкований, лучше при подсчете рифм, где приняты во внимание доударные звуки, считать за таковые только следующие типы: 1) поглощающие с опорной согласной; 2) поглощающие с перестановкой и с разрывом; 3) глубокие; 4) с опорным звуком точным; 5) с опорным звуком приблизительным; 6) с согласованием опорного звука и начального; 7) с согласованием начальных звуков; 8) мужские с ударением на иотированный звук (таких немного).

Составленные по этой програме статистические таблицы дали следующие результаты:

В III главе „Онегина“, из 92 пар рифм, с согласованием доударных звуков 68, т. е. 73%.

В IV главе „Онегина“, из 312+3 (имеются в виду тройные рифмы в „Письме Татьяны“), с согласованием рифм 171, т. е. 54%.

В „Цыганах“, из 244+27 с согласованием рифм 139, т. е. 51%.

В „Прозерпине“, из 43, с согласованием рифм 27, т. е. 63%.

В стихотворении „Зима. Что делать нам в деревне...“, из 23, с согласованием рифм 15, т. е. больше 65%.

В стихотворении „К Овидию“, из 52, с согласованием рифм 27, т. е. почти 54%.

Разумеется, этих подсчетов далеко не достаточно. Но и они уже позволяют утверждать, что у Пушкина в большинстве рифм так или иначе доударные звуки согласованы.

Следовательно, так называемая „классическая“ рифма не есть пушкинская рифма. Утверждение, что поэты XIX века на опорный звук обращали внимания мало — неверно: опровержение — Пушкин. Господствующие определения рифмы должны быть изменены, если желательно, чтобы они соответствовали рифмам Пушкина. И наши футуристы в своей реформе рифмы, — может быть, не подозревая того, — возобновляли традиции Пушкина.

1924

ПУШКИН-МАСТЕР

1

Поэтическое произведение возникает из различных побуждений. Основные, конечно, — стремление выразить некоторую мысль, передать некоторое чувство или, точнее, уяснить себе, а следовательно, и читателям еще неясную идею или настроение. Но рядом существуют и другие побуждения, и среди них — задачи мастерства: повторить в своем творчестве творчество другого поэта, воплотить в своем создании дух целого литературного движения, наконец, разрешить ту или иную техническую задачу. При изучении генезиса пушкинских созданий такого рода побуждения ни в коем случае не должны быть забываемы.

Пушкин был не только великий поэт: он был учитель поколений и в то же время должен был быть создателем новой русской литературы. Не отымая значения у предшественников Пушкина, учитывая все, что он взял не только у Батюшкова, Жуковского, Вяземского, но и у поэтов XVII века, особенно у Державина, — надо признать что по всем направлениям Пушкину приходилось прокладывать дороги, как пионеру в девственном лесу. Прежде чем осуществлять свои творческие замыслы, Пушкин вынужден был создавать орудие для того. Пушкин преображал язык, пересоздавал стих, творил лирику (как ее поняли романтики), в основании обновлял драму (идущую от Шекспира), вырабатывал прозу (не карамзинскую), впервые давал русскую повесть, русский роман, русскую новеллу, как мы их понимаем теперь. Слудует добавить, что при всем том Пушкину приходилось еще быть и критиком, и исследователем литературы („Слово о полку Игореве“), и историком, и журналистом, и многим другим.

До Пушкина у нас были писатели и поэты, но литературы не было. Надо было заложить ее новые основы и для того прежде всего вобрать в зарождающуюся русскую литературу всё, сделанное до того времени на Западе и на Востоке, в древности, в эпоху средневековья, в новое время. Задача титаническая, вполне аналогичная той, которая стояла перед эпохой Петра I. И Пушкиным эта задача была решена, конечно, постольку, поскольку вообще подобные задачи могут решаться одним человеком. Чтобы самому стать великим поэтом, Пушкин поочередно становился поэтом разных стран и разных веков, вбирал в себя все, что дали тысячелетия.

Мировая литература представляет великое разнообразие направлений, методов творчества, технических приемов. Пушкин, усердно, неутомимо изучая литературу всех стран,—что видно и по его созданиям. заметкам, [1] задумывался, повидимому, над всеми этими явлениями и как великий мастер старался все их усвоить родной русской литературе. Встречаясь с тем или с другим литературным памятником, Пушкин задавал себе вопрос: „А можно ли то же самое сделать порусски?“ — и это, вероятно, было исходной точкой для многих, и очень многих его произведений. В Пушкине „все было творчество“, другие — читают, перечитывают, обдумывают; Пушкин — творил то же самое, воссоздавал вторично, и это был его способ усваивать.

Иногда то была общая идея произведения, которую поэту хотелось повторить, с теми или иными поправками, видоизменениями. Иногда — общий дух памятника, своеобразный, отличный от нашего, который хотелось воплотить. Иногда — удачный прием творчества, которым следовало воспользоваться. Иногда — новая манера композиции. Иногда, наконец, — просто такая-то „форма“, еще не употреблявшаяся в русской поэзии, новый необычный размер, новое расположение рифм и т. д. Можно утверждать, что вдохновение Пушкина столь же часто возникало из книг или вообще из литературных произведений (включая в их число и устную словесность), как и из жизни.

---

[1] Из отзывов Пушкина, рассеянных в его стихах и его заметках, можно составить достаточно подробную „Историю всеобщей литературы“, — интересная работа, которая представила бы нам отзывы Пушкина о писателях всех стран и эпох.

Правда, Пушкин умел в эти „книжные“ вдохновения вливать и начала, почерпнутые из жизни.

Рядом надо учитывать еще, что художник слова, как художник других искусств, как мастер кисти, как композитор, как скульптор, должен учиться технике своего дела. Техника стиха и техника художественной прозы — сложные дисциплины, включающие в себя ряд отдельных учений (метрика и ритмика, евфония, строфика и др.). Если во времена Пушкина эти науки еще не преподавались, как теперь в школах, то тем более труда приходилось тратить каждому поэту, чтобы самостоятельно создать их для себя. Притом эти науки, как и все другие, никогда не могут быть завершенными, они постоянно развиваются, и перед каждым поколением поэтов стоят свои очередные технические задачи, которые ему предстоит разрешить. Не менее сложным является мастерство композиции, т. е. умение наиболее целесообразным способом распределить поэтический материал, — также целая наука, имеющая и свои незыблемые законы и постоянно открываемые новые способы и приемы. Пушкин был „писатель“ в самом узком смысле слова: он мыслил на бумаге, всякий духовный процесс у него запечатлевался в написанных словах. И многое, что до нас дошло от Пушкина, не что иное, как работа над изучением техники своего искусства.

Наконец, как художники кисти, прежде чем приступить к большой картине, пишут „этюды“, где разрабатывают ее отдельные элементы, — там анатомию фигуры, там группировку, там эффект освещения, — так и художники слова не всегда сразу берутся за большое произведение. Сознательно или непреднамеренно они сначала пишут небольшие очерки на те же темы, которые входят в большую, задуманную или предчувствуемую вещь. (Примеры эти можно найти и у Тургенева, и у Достоевского, и у Л. Толстого.) У Пушкина есть ряд произведений, истинный смысл которых вскрывается лишь в том случае, если смотреть на них именно как на подготовительные наброски к другим, более значительным созданиям.

Гений Пушкина делал то, что его „упражнения“, „опыты“, „этюды“ и т. п. приобретали значение самодовлеющее. Что у другого писателя, с дарованием меньшей силы, должно было бы остаться в его архиве, у Пушкина становилось созданием, достойным мирового внимания. Если самые варианты Пушкина,

черновые поиски эпитета или оборота речи зачастую не только поучительны, но сами по себе оказываются огромной художественной ценностью — тем более приходится это признать за его законченными „пробами“, подготовительными „этюдами“ или даже недовершенными набросками. Тем не менее не следует ослепляться художественным блеском этих все же „упражнений“: нельзя ставить их на один уровень с подлинными созданиями великого поэта и делать из них те же выводы о его миросозерцании, о его личности. Должно всегда помнить, что здесь мы имеем дело с работой по технике, где целью художника было разрешить тот или другой вопрос своего ремесла („святого“, по романтическому эпитету Каролины Павловой).

Сам Пушкин, повидимому, строго различал „этюды“ от „созданий“. По крайней мере только этим можно удовлетворительно объяснить, почему так многое из написанного им сам он не хотел отдавать в печать; ведь не меньше двух третей „сочинений“ Пушкина — вещи „посмертные“. Среди этих произведений, напечатанных лишь по смерти поэта, далеко не одни отрывки и незаконченные вещи или произведения, которые в свое время не смели явиться перед глазами цензора: есть среди них вещи с виду совершенно законченные или такие, которым не достает, повидимому, только последней ретуши (например, „Мне бой знаком“, „Пускай увенчанный любовью красоты“, „Три ключа“, „Из Бурьяна“, „Мальчику“, „Из Анакреона“, „Из Горация“ и мн. др.). Между тем в ряду того, что было напечатано самим Пушкиным, немало вещей, с виду вполне незначительных, — альбомных по существу стихов, легких шуток, общих (не индивидуальных) эпиграмм и т. д. Вероятно, там, где мы теперь видим драгоценности поэзии, для самого Пушкина иногда были только „опыты“, и сам поэт знал, что эти этюды использованы или будут использованы им в некотором завершенном создании.

2

Подлинное „ученичество“ Пушкина стоит за пределами наших наблюдений. Работа по овладению внешней техникой стиха прошла в период до лицея. Тринадцатилетний мальчик, в 1812 г. Пушкин является уже искусным стихотворцем, и все рассказы

о том, что он будто бы не „справился“ с окончанием стихов „К Делии“, дописанных Илличевским, основаны на недоразумении (см. автограф Пушкина). Первые годы лицея дают нам образ молодого поэта, который, так сказать, довершает свое профессиональное образование, изучает „пятую позицию“, говоря языком скрипачей. В последние лицейские годы Пушкин является уже самостоятельным мастером, который с сознанием своего права дает указания старшим сотоварищам (см. письма).

Давно указано, [1] что в лицейских стихах Пушкина уже встречаются почти все основные размеры русского стиха: разнообразнейшие ямбы (2,-3,-4,-5- и 6-стопные), хореи, амфибрахии, дактили (в том числе гексаметр); только анапест, может быть случайно, впервые появляется в 1819 году. Важнее того, что в этих стихах мы находим самые тонкие ритмические движения стиха, очень сложные звуковые построения (каких не было ни у кого из предшествующих поэтов, не исключая и Жуковского, тоже, впоследствии, великого мастера евфонии) и большое богатство строфических форм (впрочем, более всего другого подготовленное одами XVIII века). Едва ли не все, сделанное предшествующими русскими поэтами в области техники стиха, уже усвоено Пушкиным-лицеистом. Многое, правда, появляется лишь в виде исключения, — гексаметр, например, в одной пародии-эпиграмме („Внук Тредьяковского Клит...“), белый стих — тоже, дактилические рифмы лишь подражание Жуковскому („Боже, царя храни...“) и т. д., но ведь и все наследие лицейского периода невелико.

Кое-что заслуживает быть отмеченным отдельно. В ряде посланий повторена в совершенстве манера Батюшкова и Жуковского; в ряде стихотворений схвачен весь дух французской „легкой“ поэзии XVII — XVIII веков, в трех набросках повторен Оссиан, в „Сне“ испробованы приемы французских дидактиков; „К Лицинию“ явно стремится использовать подходы Ювенала (знакомого, конечно, только во французских переводах), „Торжество Вакха“ — древне-греческого дифирамба; в „Бове“ перепет стих Карамзина, Хераскова и Радищева; „Воспоминания в Царском Селе“ воспроизводят склад и дух державинских од — и т. п.

---

[1] Частью см. нашу статью „Стихотворная техника Пушкина“, в изд. Соч. Пушкина, под ред. С. Венгерова, т. VI. (См. выше стр. 129).

Особняком стоят стихи „К Наташе“ („Вянет, вянет лето красно...“), где поэт-лицеист поставил себе интересную задачу: передразнить тон популярного романса, в котором опошливалась сентиментальная поэзия; самая техника стиха свидетельствует об этом (стих „Стелется туман ненастный... с ипостасой пиррихием во 2-й стопе 4-стопного хорея). Если „Под вечер, осенью ненастной...“ принадлежит Пушкину, эти стихи могли возникнуть из тех же побуждений. Как на самостоятельные „пробы“, можно указать на две пьесы 2-стопного ямба („Роза“ и „Пробуждение“), поныне оставшиеся совершеннейшими (по разнообразию ритмов) образцами этого стиха, и любопытную попытку применить к русскому стиху „монорифмику“ старофранцузской поэзии в „Послании Лиде“, где в 63 стихах все мужские рифмы, их 29,—однозвучны: „Купидон — трон — сон — закон — поклон“ — и т. д.

Годы петербургской жизни и краткое пребывание на Кавказе и в Крыму не были временем, благоприятным для работы над техникой. То „рассеянная“ жизнь, то обилие впечатлений не оставляли досуга для задач мастерства. Поэт спешил скорее выразить всё новое, что воспринял, о чем передумал. Однако и в этот период Пушкин впервые применил ряд новых технических приемов, которыми не пользовася раньше (баллада „Русалка“, ода „Вольность“, анапест 1819 года, поновому понятый дух антологии в стихах „Дорида“, „Дориде“, „Нереида“, ранний байронизм в стихах „Погасло дневное светило“, затем вскоре — амфибрахические двустишия „Черной шали“, октавы „Желания“ и т. п.). Но только со времени Кишинева и особенно в вынужденном уединении Михайловского наступила пора для Пушкина широко, полно отдаться всем своим влечениям, как мастера слова и как творца новой русской литературы.

Пересматривая с этой точки зрения наследие Пушкина, раньше всего изумляешься разнообразию, скорей — исчерпывающему многообразию тех влияний, какие проникали в его поэзию. В ней отразился весь мир, хотя она и осталась сама собой, выросла во что-то новое, раньше небывалое. Лишь у очень немногих поэтов мировой литературы можно видеть, при внутреннем единстве „пушкинского стиля“, такое количество самых разнообразных, порой как бы противоречащих один другому „стилей“. Вспоминается, конечно, Гёте, но ему

судьба дала свыше 80 лет жизни и почти 70 творчества, тогда как вся деятельность Пушкина втиснута меньше чем в 25, включая и опыты школьника (1812 г., 1814—1836 гг.).

Можно бегло обозреть всю историю человечества, весь цикл разноязычных литератур, и почти отовсюду найдешь отголоски в творчестве Пушкина.

Древний Восток звучит в подражаниях „Песне песней", в пародиях на Библию, в „Гаврилиаде", в таких отрывках, как „Юдифь", и др.

Античный мир богато представлен ранними и позднейшими подражаниями и переводами. Кроме самостоятельных стихотворений на античные темы и в духе древних (так называемые „антологические"), кроме „Египетских ночей" и отрывка в манере Тацита — „Цезарь путешествовал...", у Пушкина длинный ряд стихотворений, подсказанных определенными авторами: Анакреон, Афеней, Ксенофан, Ион, Ювенал, Катулл, Гораций и др.

Средние века представлены подражаниями Данту (вернее — пародией на „Божественную комедию"), песенками в так называемых „Сценах из рыцарских времен" (особенно: „Жил на свете рыцарь бедный..."), планом „Папессы Иоанны", картинами в „Скупом рыцаре", отдельными набросками („Из Рима ехал он домой..." и др.). Во всех этих произведениях много элементов, подсказанных литературой средневековья, заимствованных из нее.

Новый Восток выступает с разных сторон: здесь и Турция („Стамбул гяуры нынче славят..."), и арабская поэзия („Подражание арабскому"), и Персия („Из Гафиза"). Сюда же должно отнести „Татарскую песню" из „Бахчисарайского фонтана", отдельные места кавказских поэм, ряд набросков, среди которых превосходен „В прохладе сладостных фонтанов". Есть отголосок и Дальнего Востока в отрывке: „Мудрец Китая..."

Францию Пушкин знал особенно хорошо; он перенимал манеру Вольтера, Парни, А. Шенье, отчасти Экушара-Лебрена, Маро и др.; он брал у Мериме, брал у начинавших тогда французских романтиков, не исключая Гюго и Мюссе. Так же полно отразилась Англия: Байрон (в поэмах), Шекспир (в драмах), Барри Корнуэль, Т. Мур. Затем Уильсон („Пир"), отчасти Соути („Медок"), наконец, английский роман („Русский

Пелам“). У итальянцев Пушкин, кроме Данте, находил образцы у Ариосто, у Альфиери, у Пиндемонте. Шекспировская Италия дана в „Анджело“. В Испании Пушкин взял народную балладу („Родриг“), романсы („Ночной зефир“, „Я здесь, Инезилья“, и др.), замысел „Каменного гостя“. В Португалии — песенку Гонзаго. В Шотландии — песни Оссиана и народную песенку („Ворон к ворону летит“). Скандинавия — Финляндия дали „Вадима“. Германия, с которой Пушкин, как известно, был мало знаком, отразилась в подражаниях Гёте („Новая сцена между Фаустом и Мефистофелем“, „Фауст в аду“), в замысле „Марьи Шонинг“, в драме „Моцарт и Сальери“.

Само собой разумеется, что особенно полно представлено у Пушкина то, что связано с Россией и со славянством. Здесь на первом месте надо поставить „Песни западных славян“, — это мастерское воссоздание народной поэзии по неточным подражаниям Мериме. Преодолеть неверность французского перевода и угадать истинную сущность „сербской“ песни — такова была задача великого мастера, и он разрешил ее. Есть места в „Песнях“, где Пушкин ближе к подлиннику (ему неизвестному), чем перевод Мериме.

Польша и Литва, бывшие тогда частью России, представлены в переводах из Мицкевича. Манера великого польского поэта схвачена в них с полной точностью, и никакие позднейшие переводы не могут заменить пушкинских „Воеводу“ и „Будрыса“. Напомним также, что вступление „Медного всадника“ — определенный „ответ“ Мицкевичу, где русский поэт идет шаг за шагом за польским.

Отдельные местности России едва ли не все имеют своих представителей в творчестве Пушкина: Украина („Полтава“ и несколько лирических стихотворений), Бессарабия („Цыгане“ и также ряд стихотворений), Урал („Капитанская дочка“ и др.), Дон („Здравствуй, Дон...“, „Был и я среди донцов...“), Волга и Каспий („Путешествие Онегина“), Одесса („Евгений Онегин“ и много стихотворений), центральная Россия и Москва (опять „Онегин“), Тверская и Псковская губернии (Михайловское и Болдино), Петербург (Пушкин был его поэтом по преимуществу), наконец, как уже говорилось, Кавказ, Крым и Черное море.

Народную русскую песню Пушкин усердно собирал и подражал ей с таким мастерством, что поныне не вполне отде-

лено „собранное“ от „сочиненного“. Такие песни, как „Только что на проталинах весенних...“, могут считаться равными народному творчеству. Среди не то записанных, не то написанных песен есть и свадебные, и заплачки, и монастырские, и разбойничьи. Складом народной песни написана одна сцена в „Русалке“ и песня в той же драме. Складом „сербских песен“ — „Сказка о рыбаке и рыбке“; в других сказках взята манера народной поэзии и ее типичные черты. Народный эпос повторен в „Песнях о Стеньке Разине“. Отдельно стоит набросок „Сват Иван, как пить мы станем...“ и „Сказка о медведице“.

Пушкин, однако, не ограничивался устным народным творчеством. В его библиотеке оказалось немало „песенников“, и для „Капитанской дочки“ и других повестей Пушкин взял оттуда ряд эпиграфов. В духе этих песен, т. е. в духе зарождавшейся тогда „частушки“, он написал сам песню „Вышла Дуня на дорогу“, которая первоначально занимала в „Евгении Онегине“ место позднейшей „Девицы-подруженьки“. Наша письменность XVII века оставила следы на некоторых сценах „Бориса“, например, „в корчме“, в песенке юродивого, в сцене, где пиит подносит вирши самозванцу. Складом раешников сложена „Сказка о Балде“, где, между прочим, употреблены рифмы с ударением на 4-м и 5-м слоге от конца (ипердактилические, первый пример чего есть у Пушкина еще в эпиграмме на Стурдзу).

3

В этом беглом перечне указаны далеко не все литературные влияния. Вопервых, многое отразилось лишь в частностях, в деталях того или другого произведения. Вовторых, некоторые — не очевидны, и наличие их надобно отдельно показать.

Что такое, например, „Песнь о вещем Олеге“? По форме это, несомненно, — „романтическая баллада“, такая, какие особенно охотно писал Шиллер. Более чем вероятно, что знакомство с балладами Шиллера и было тем стимулом, который повел к созданию „Песни“. Пушкин, прочтя эти баллады, вероятно, в переводе Жуковского (изд. „Для немногих“), задумался, можно ли подобную же балладу создать не из древнегерманских, а из древнерусских преданий. Чтение Карамзина дало только сюжет, а побудительной причиной творить было —

искание на русском языке форм шиллеровской баллады. На это указывает и размер „Песни“, тот же, как, например, в балладе „Торжественным Ахен весельем шумел“, — для Пушкина не совсем обычный.

Более несомненно — сходное влияние на двух сценах „Бориса Годунова“. Одна между Мариной и Рузей. Рифмованный разностопный стих, его движение, стиль разговорной речи, — все сразу указывает на „Горе от ума“. Пушкин слышал чтение грибоедовской комедии, и ему захотелось самому испробовать свои силы в том же роде. „Сумею ли я писать, как Грибоедов?“ — так, приблизительно, спросил себя Пушкин: результатом была новая сцена в „Борисе“. Другая — „Ограда монастырская“ — должна была возникнуть под влиянием испанских трагедий. Ее размер, резко отличный от диалога англо-немецких драм, 8-стопный хорей [1], — обычный размер драм Кальдерона. Когда познакомился Пушкин с подлинниками испанских трагедий, мы не знаем. Но его должен был поразить размер их стиха, с первого взгляда словно не подходящий для диалога. Мастеру захотелось испробовать, возможно ли этим размером вести диалог порусски, — и к „Борису“ прибавилась еще сцена. Надо при этом отметить, что эти две сцены, с Рузей и за оградой, слабо связаны с общим ходом действия, и в первое издание трагедии Пушкиным не были включены.

Стремлением испробовать свои силы в определенном размере стиха можно объяснить наброски двух комедий, один 1821 года, другой 1825 года, особенно первый. Эти наброски 1821 года („Скажи, какой судьбой...“ и т. д.) написаны правильным александрийским стихом, тем, который господствовал в нашей драме до Грибоедова и самого Пушкина. Недостатки этого стиха в диалоге ощущались в то время очень остро, было уже общим местом, что русский 6-стопный ямб с парными рифмами — только условная замена французских алек сандрин. Повидимому, Пушкина соблазняла мысль — воскресить этот опозоренный стих, доказать, что под пером искусного мастера он может стать живым и естественным. К сожалению,

---

1 Кстати: в изд. Л. Поливанова он назван *Семи*стопным хореем с ямбическим (?) окончанием — нелепость, соперничать с которой может только объяснение размера „Розы“ в I т. академического изд., под ред. Л. Майкова.

сделав опыт, убедившись, что цель достижима, Пушкин охладел к своей задаче и бросил начатую комедию. Как художника, его увлекла не тема, а форма; овладев формой, он сделал все, что ему было надо. Работать же, не имея перед собой художественной задачи, он не умел. В этом смысле Пушкин и называл себя „ленивцем“ („А я, ленивец, вечно праздный...“).

Такими же пробами себя в том или ином метре являются наброски „О Гелиос, внемли...“ (гексаметр 1822 г.) и „Кормом, стойлами, надзором...“ (5-стопный хорей 1825 г.); пробами в определенной „форме“ — октавы „Домика в Коломне“, о чем Пушкин говорит подробно сам (хотя уже раньше пробовал свои силы в октавах), терцины „В начале жизни“, три сонета 1830 года, ряд черновых набросков, из которых особенно характерен „Не розу пафосскую“ (1830 г.), где сделана попытка рифмовать через два стиха в третий и взяты для того дактилические рифмы. В других стихотворениях руководящим началом могла явиться рифма. Доказывать это, без подробного анализа отдельных стихотворений, трудно, но что Пушкину такой подход не был чужд, доказывают наброски „Мы наслаждение удвоим...“ и другие, связанные с ним.

В иных случаях вполне очевидно, что Пушкин только делал пробу, только усваивал себе манеру чужого произведения. Так, до нас дошло начало перевода „Pucelle“ Вольтера. Нельзя же думать, что Пушкин намеревался перевести всю эту огромную, — и достаточно скучную, — поэму! Испробовав, как язык „Орлеанки“ звучит порусски, Пушкин не продолжал перевода. То же сделал он с одним монологом Альфиери. Может быть, к той же группе должно отнести начала переводов „Медок в Уаллах“, „В Юрзуфе бедный Музульман“ и др.

Особенно часто наброски Пушкина легко объясняются желанием великого поэта усвоить манеру чужого произведения. Таково переложение в стихи прозаического перевода Батюшкова из „Орландо“ Ариосто. Таково, может быть, происхождение песенки „Из Гонзаго“. По своему складу эта песенка типичная „частушка“, что подтверждается ее отдельными выражениями („роза процвела“ и т. п.). Применить склад частушки к португальской песне — задача, которая могла увлечь художника. Подобно этому в „Анджело“ надо видеть попытку преломить Италию сквозь призму английских взглядов, т. е. повторить в этом отношении Шекспира.

Этот взгляд объясняет, между прочим, несколько произведений Пушкина, до последнего времени остававшихся загадочными. В конце жизни Пушкина занимала мысль — сопоставить в большом художественном создании идеи язычества и христианства. К этой мысли он подходил в „Галубе“ и в „Египетских ночах“. Но чтобы полнее усвоить себе оба миросозерцания, языческое (античное) и христианское, он писал ряд подготовительных этюдов.

Античные этюды — общеизвестны и всегда признавались за таковые. По смерти Пушкина оказался в одном конверте ряд переводов из древних: из Афенея, Анакреона, Ксенофана, Иона и др. Сюда же надо отнести подражания Катуллу, Горацию и прозаический отрывок, подражание Тациту, „Цезарь путешествовал...“.

Иначе отнеслись исследователи к другому ряду этюдов, тех, в которых Пушкин „зарисовывал“ разные черты христианского миросозерцания. Таков перевод из Буньяна „Странник“, такова ода „Из VI Пиндемонте“, затем „Подражание итальянскому“ („Как с древа сорвался...“), „Молитва“ („Отцы пустынники“). В этих стихах хотели видеть проявление религиозности Пушкина, который будто бы в конце жизни стал „глубоко верующим“, мало того — „православно верующим“. Между тем эти стихи не более говорят о христианстве Пушкина, чем переводы из Анакреона об его язычестве.

4

Выше было сказано, что Пушкин не только „творил прекрасное“ (по выражению Боратынского); перед Пушкиным стояла еще задача: создать русскую литературу. И, словно предчувствуя краткость своей жизни, он спешил дать образцы во всех областях, во всех родах. Он дал нам лирику, лирическую поэму, драму, повесть, новеллу; дал подражания народному, дал примеры различных литератур; дал наброски комедии, наброски сатиры, наброски дидактической поэмы, и т. д. Пушкин испробовал едва ли не все возможные порусски размеры, разнообразные формы (октава, сонет, терцины, стансы, ода и т. п.), разнообразнейшие виды рифм (о чем мы не имеем места говорить) и их сочетаний.

Но, помимо того, Пушкин с такой же успешностью, воплощал в одном себе целые литературные школы.

В ранних опытах Пушкина мы находим существенные черты псевдоклассицизма („Воспоминания в Царском Селе“, „Сон“, из Маро, из Вольтера, ряд посланий и др.). Рядом стоят у Пушкина другие литературные течения XVIII века, легкая французская лирика в духе Парни, эпиграмма, лженародность в духе Хераскова („Бова“), сентиментализм, в духе Карамзина („Под вечер осенью ненастной...“).

За этим следует движение русских новаторов, предшественников романтизма („Арзамас“). Известно, что Пушкин заплатил ему самую щедрую дань. Он писал в духе Жуковского, Батюшкова, Вяземского — характернее, чем они сами („Благослови, поэт...“, „В пещерах Геликона“, „Городок“ и мн. др.).

Романтизм имеет в Пушкине одного из крупнейших своих представителей. Можно найти у Пушкина образцы всех наиболее существенных для романтизма настроений: национализм (подражание народным песням, русским и нерусским), увлечение эпохой рыцарства („Сраженный рыцарь“, „Песнь о вещем Олеге“, „Родриг“), экзотика (Италия, Испания, Восток), мистика („Жил на свете рыцарь бедный...“), разочарование (байронические поэмы), индивидуализм (вся лирика 20-х годов), так называемая „стихийность“ („К морю“ и др.), шекспиризм („Борис Годунов“, маленькие драмы) и т. д.; самое понимание поэта и его призвания у Пушкина чисто романтическое, подготовленное немецкой идеалистической философией („Пока не требует поэта...“, „Пророк“, „Поэту“ и др.). Не говорим уже о том, что техника Пушкина в 20-х годах всецело романтическая.

С 30-х годов Пушкин выступает основателем реализма. Нет надобности перечислять, что сделано в этом направлении автором „Повестей Белкина“ и „Дубровского“. Несомненно, бытовые сцены „Евгения Онегина“, „Домика в Коломне“, „Медного всадника“, да и „Галуба“ — все это произведения писателя-реалиста, как и ряд начатых Пушкиным „петербургских новелл“. Тот же реалистический подход явен в большинстве стихотворений Пушкина последних лет его жизни („Вновь я посетил...“, „Когда за городом, задумчив, я брожу...“ и др.).

Но и реализм не был пределом, которым завершилась эволюция Пушкина. Мы может найти в его творчестве элементы

других течений, развившихся лишь позже, лишь после его жизни. Так, некоторые черты народничества уже сказываются не только в Пушкине — собирателе народных песен, но и в „Истории села Горюхина“ (где она перестает быть сатирой), в статьях о Радищеве и др. Славянофилы считали Пушкина в числе своих предшественников, ссылаясь на „Бородинскую годовщину“, на „Пир Петра Великого“ на „Олегов щит“ и т. п. Натуралисты могли бы привести стихотворение „Румяный критик мой, насмешник толстопузый“, да и „Когда за городом“.

Этого мало. Тоже известно, что „своим“ признавали Пушкина также декаденты и символисты. Положим, декадентам приходилось ссылаться лишь на отдельные выражения (особенно из стихотворения „Не дай мне бог сойти с ума...“), но символисты могли привести немало доказательств в защиту своей родословной. Набросок „В начале жизни...“ заключает поразительную аналогию с идеями Ницше: противоположение Аполлона и Диониса. „Гимн чуме“ — вполне в духе настроений, господствовавших среди символистов („Все, все, что гибелью грозит...“ и т. д.). Отдельные стихотворения явно построены по методу символа или в манере импрессионизма („Люблю ваш сумрак неизвестный...“, „Лишь розы увядают..“ и др.).

Когда позднее будет вскрыто истинное значение нашего футуризма, станет ясно, что основное его устремление тоже не было чуждо Пушкину. Но в пору современных споров еще не настало время говорить об этом.

Остается добавить, что многие, самые значительные из позднейших созданий русской литературы, в сущности, развивают темы, данные Пушкиным. Петербургские повести Гоголя вышли из внешних описаний „Медного всадника“. Напротив, идея „Медного всадника“ целиком легла в основу „Преступления и наказания“: имеет ли право человек, ради целей, которые он считает высокими, жертвовать жизнью другого человека? (Петр — Раскольников, бедный Евгений — старуха-процентщица). Идея „Цыган“ повторена в „Анне Карениной“. Идея „Египетских ночей“ еще ждет гения, который сумел бы ее претворить.

Карамзин говорил, что, изучая русскую историю, он встречал много вопросов, разрешить которые не имел времени и

которые оставлял будущим исследователям. Так и Пушкин, творя русскую литературу, видел множество возможностей, использовать которые все не мог. Ему не было даровано, как Гете, чуть ли не 70 лет деятельности. Пушкин прокладывал широкую дорогу русской литературе, но по пути намечал тропинки в сторону, шел по ним до известной границы, ставил там свою отметку с надписью: „я здесь был, я эту тропу знал“. Многочисленные, незаконченные наброски Пушкина, отрывки, брошенные четверостишия, недоговоренные строки, единичные стихи и суть эти надписи и отметки. По ним мы видим, что Пушкин 20-х и в 30-х годах доходил уже до наших дней, а может быть, заглядывал и дальше.

1924

ПРОРОК

АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ

I

Вступление

„Пророк“ в автографе Пушкина пока неизвестен. Впервые стихотворение было напечатано в „Московском вестнике“ 1828 года; перепечатано в „Стихотворениях Александра Пушкина“, часть II, Спб, 1829 года под 1826 годом; из этого издания перепечатывается во всех позднейших. Текст издания 1829 года таков:

1. Духовной жаждою томимъ,
2. Въ пустынѣ мрачной я влачился,
3. И шестикрылой Серафимъ
4. На перепутьи мнѣ явился;
5. Перстами легкими какъ сонъ
6. Моихъ зѣницъ коснулся онъ:
7. Отверзлись вѣщія зѣницы,
8. Какъ у испуганной орлицы.
9. Моихъ ушей коснулся онъ,
10. И ихъ наполнилъ шумъ и звонъ:
11. И внялъ я неба содроганье,
12. И горній ангеловъ полетъ,
13. И гадъ морскихъ подводный ходъ,
14. И дольней лозы прозябанье.
15. И онъ къ устамъ моимъ приникъ,
16. И вырвалъ грѣшной мой языкъ,
17. И празднословной и лукавой,
18. И жало мудрыя змѣи
19. Въ уста замершія мои
20. Вложилъ десницею кровавой.
21. И онъ мнѣ грудь разсѣкъ мечемъ,
22. И сердце трепетное вынулъ,

23. И угль, пылающій огнемъ,
24. Во грудь отверстую водвинулъ.
25. Какъ трупъ въ пустынѣ я лежалъ,
26. И Бога гласъ ко мнѣ воззвалъ.
27. „Возстань, Пророкъ, и виждь, и внемли,
28. Исполнись волею Моей,
29. И, обходя моря и земли,
30. Глаголомъ жги сердца людей.

В позднейших изданиях от этого текста постоянно делались мелкие отступления. Не перечисляя их всех, укажем как пример издания П. О. Морозова („Просвещения", т. II, Спб., 1903), где в ст. 3 — „шестикрылый"; ст. 4 — „на перепутье", в конце точка; ст. 5 — запятая после „перстами" и в конце; ст. 9 в конце тире; ст. 10 в конце запятая; ст. 16 „грешный"; ст. 17 „празднословный", „лукавый"; ст. 27 „пророк" с маленькой буквы; ст. ст. 28, 29, 30 в начале кавычки; ст. 30 в конце восклицательный знак. Аналогичные отступления в других изданиях, особенно обычен восклицательный знак в конце стихотворения, чего нет в тексте Пушкина.

Существующий реальный комментарий к стихотворению скуден. Весь он построен на весьма сомнительных сообщениях П. А. Ефремова, ссылавшегося на рассказ С. А. Соболевского. Существенное в этом рассказе, что стихи написаны перед самым отъездом Пушкина из Михайловского в Москву, и что в рукописи была еще строфа, что Пушкин намеревался передать эти стихи с этой дополнительной строфой царю „в случае неблагоприятного исхода объяснений с ним", что листок с этими стихами Пушкин выронил и боялся, не случилось ли это во дворце. Дополнительную строфу печатали в разных редакциях; наиболее обычная такова:

Восстань, восстань, пророк России,
Позорной ризой облекись
И с вервьем вкруг смиренной выи
К царю российскому явись.

Печатали также:

Иди, и с вервием на выи
К царю смятенному явись!

Несмотря на явную слабость этих виршей, об них существует целая литература; Н. Лернер, например, посвятил им

особую статью в издании „Пушкин и его современники“, вып. XIII, и преимущественно ими занял в издании под редакцией С. А. Венгерова (Брокгауз-Ефрон, т. IV) свое примечание к стихотворению, растянувшееся на 15 столбцов петита.

Затем также немало написано размышлений на тему, что это за „пророк“, библейский или нет, может быть, магометанский, не видал ли Пушкин картинок, на которых изображены пророки или пророк с ангелом, а тем более еще с ангелом и с пылающим сердцем, и т. д. Параллели, приведенные по этому поводу из Библии и из Корана, все весьма отдаленны и часто натянуты. В конце концов ничего „реального“ о „Пророке“ Пушкина до сих пор не сказано.

Задача предлагаемой статьи — всесторонне рассмотреть стихотворение с формальной точки зрения. Я понимаю „формальную“ оценку самым широким образом, включая сюда и „композицию“ стихотворения, как техническую, так и идейную. Приэтом, однако, уже за пределом „формальной“ оценки остаются вопросы историко-литературные (например, вопрос о влияниях и заимствованиях), биографические, эстетические и т. п. Этот именно подход я избираю потому, что, по моему мнению, формальная оценка должна предшествовать всякой другой. Итак, предлагаемая статья желает быть началом изучения „Пророка“ Пушкина.

2

Идейная композиция

Всякое поэтическое произведение есть синтез двух (или большего числа) идей.[1] Какие же идеи синтезует Пушкин в „Пророке“?

Основная задача стихотворения — объяснить деятельность поэта. В этом отношении к „Пророку“ примыкают такие сти-

---

[1] Это положение, которое должно быть предпосылкой всякой поэтики, „имеющей возникнуть как наука“, к сожалению, до сих пор не вполне проникло в общенаучное сознание. Поэзия, как показали работы Вильгельма Гумбольта, А. Потебни и их школы, есть форма познания. От научного познания поэзия отличается тем, что метод научного познания — анализ, поэтического (вообще художественного) познания — синтез. Где нет синтеза, нет поэзии, нет искусства. Само собой разумеется, что развивать и доказывать эти положения здесь не место.

хотворения, как „Поэт“ 1827 года, „Близь мест, где царствует Венеция златая“ 1827 года, „Чернь“ 1828 года, „Поэту“ 1830 года, „Эхо“ 1831 года, последние строфы „Родословной моего героя“ 1833 года и т. п. Вопрос решался Пушкиным в духе тех философских взглядов, которые господствовали в начале XIX века в кругах писателей, воспитанных на романтизме, — т. е. в духе идеалистической философии. Не подозревая того, Пушкин подчинялся влиянию немецкой послекантовой философии.

Такое решение таило в себе некоторое противоречие, некоторую „антиномию“, т. е. именно то, что и является существом всякого истинно художественного произведения. Где есть такая антиномия, не разрешимая аналитическими методами науки, — вступает в свои права искусство, в частности — поэзия, достигающая синтеза своими приемами образности и наглядности. Чем глубже разрешенное противоречие, тем наиболее ярким, наиболее „вдохновенным“ представляется нам создание поэзии; и оно представляется нам тем более совершенным, „мастерским“, чем убедительнее, аксиоматичнее проведенный синтез.

Поэт — обыкновенный человек, такой же, как все другие люди, со всеми их слабостями: вот одна „идея“ стихотворения, одна „истина“, взятая (как всегда в поэзия) аксиоматично. Это — та же мысль, которая развивается в стихах „Пока не требует поэта...“ и др. Поэт изрекает откровения, которые не мог бы изречь обыкновенный человек, вещает нечто божественное, прозревает незримое или неузренное; вот вторая „идея“ стихотворения, вторая „истина“, или аксиома, противоречащая первой. И эту мысль Пушкин повторял неоднократно, говоря „непонимаемый никем“, „ты — царь“ и т. п. Антиномия налицо: „поэт — простой смертный“ и „поэт — не простой смертный“, А = А и А = не А. Синтез этих двух идей и будет тем „искомым“, тем x, о котором говорил Потебня, что плох тот поэт, кто отправляется от этого решения как от данного, лишь подыскивая выражения для готовой мысли, так как для истинного поэта основная мысль стихотворения всегда нечто еще неизвестное, искомое, x, получаемый как результат от процесса творчества.

Путем естественным установить искомый синтез было невозможно; оставался путь сверхестественный. Итак, Пушкину

надо было ввести в свое стихотворение нечто сверхестественное. Но сверхестественное удобнее показать в обстановке, далекой от повседневной действительности, где мы не привыкли встречаться с ним. Это подсказывало Пушкину перенести действие стихотворения в далекое, полубаснословное прошлое, в среду, где сверхестественное для нас привычно. Но образы общеизвестных мифических поэтов, например, Мусея, Орфея, Ариона, мало подходили к замыслу, так как смысл мифов об них направлен в иную сторону. Являлась, однако, возможность заменить образ „поэта“ образом „пророка“ (конечно, библейского: только пророки Библии были для Пушкина подлинными „пророками“). Такая замена должна была представляться Пушкину заменой видового — родовым. Поэт — частный случай пророка; vates. Все, доказанное для пророка, eo ipso будет доказано для поэта. Выбором образа библейского пророка обусловливались и те образы, в которых должно быть воплощено сверхестественное: ангел и господь Саваоф, притом последний не в зрительном образе, а как „глас“. Это было неизбежно, чтобы сохранить колорит Библии и, следовательно, сделать сверхестественное приемлемым для читателя.

Таким образом обстановка стихотворения была найдена. Методы поэзии требовали, чтобы обе „идеи“, которые выше изложены в форме отвлеченных суждений, были бы воплощены в конкретные образы [1]. Первая идея воплощена в образе „пророка, в л а ч а щ е г о с я в пустыне“. У него все признаки обыкновенного человека: „зеницы“, „уши“, „грешный язык, празднословный и лукавый“, „сердце трепетное“, он томится „духовной жаждой“, он падает „как труп“ и т. п. Вторая идея воплощена в образе пророка преображенного: у него „вещие зеницы“, слух, который внемлет „неба содроганье, и горний ангелов полет, и гад морских подводный ход, и дольней лозы прозябанье“, у него вместо языка „жало мудрыя змеи“, вместо сердца „уголь, пылающий огнем“, и т. п.

[1] Понятия синтезовать невозможно. Понятия связываются лишь аналитически. „Человек смертен“ есть суждение аналитическое: понятие „смертен“ получается путем анализа понятия „человек“. Образы связываются только синтетически. „Звук уснул“ есть суждение синтетическое. В понятии „звук“ анализ не вскрывает понятия „сон“, но в образах „звука“ и „сна“ есть общий признак ослабевания, позволяющий соединить их синтетически в новый образ: „звук уснул“. (Пример из Тютчева.)

Явно, что такое преображение может совершить лишь сверхестественная сила. Она воплощена в образе „шестикрылого серафима“, который обладает „перстами легкими как сон“, „рассекает грудь мечом“ и т. д. И этот серафим действует не по своей воле, а по воле бога, „глас“ которого завершает преображение. Обстановка события — „пустыня мрачная“, напоминающая читателю знакомые ему картины из Библии, где он привык встречать и „серафимов“ и „божий глас“.

На язык понятий и логики стихотворение можно перевести так: поэт — человек обыкновенный, но свое вдохновение он получает свыше, с неба, и потому в его произведениях есть нечто сверхземное. Антиномия примирена, синтез найден: „человек“ и „не-человеческое“ синтезованы божественной силой. Противоречие объяснено: с точки зрения Пушкина поэтическое творчество объясняется некоторым наитием, некоей силой, неизвестной в ряду естественных сил.

Можно ли было бы доказывать ту же мысль научным путем? — Можно. Для этого следовало бы анализовать содержание поэтического творчества или проповеди пророков. Далее следовало бы доказать, что в этом творчестве или в этих пророчествах имеются элементы, не объяснимые из обычной человеческой психологии. Из этого можно было бы сделать вывод, что, следовательно, в психологии поэтов и пророков имеются данные, показывающие на какое-то сверхестественное влияние. Наконец, все это привело бы к тому же выводу, к какому пришел Пушкин: что вдохновение поэта объяснимо только божественным влиянием или вообще влиянием сил, о которых наши естественные науки ничего не знают.

Сто лет назад, во времена Пушкина, состояние науки, в частности психологии, было таково, что невозможность подобного доказательства вовсе не была очевидной. Доказать наличие каких-то особых сил в художественном творчестве наука, конечно, не могла, но и доказать, что гипотетическое допущение их — излишне, тоже была не в силах. Психология творчества была в зародыше, и поэтическое вдохновение казалось чем-то чудесным. Пушкин мог мыслить (или, вернее чувствовать, так как был чужд философских спекуляций) свое художественное решение вопроса не противоречащим возможному рассудочному (научному) решению. Иного объяснения чуду творчества Пушкин не видел и прибегал к „боже-

ственному", „мистическому", как к единственно-возможному решению, подобно тому, как и Наполеона он называл: „чудный (т. е. чудесный) муж",

> посланник провиденья,
> Вершитель роковой безвестного веленья.

Общий синтез, образ преображенного пророка, создается в стихах Пушкина через ряд второстепенных синтезов, отдельных образов. Самое преображение представлено в действии, притом как преображение телесное, чтобы все время можно было оперировать образами, а не понятиями: не „зрение", а „зеницы"; не „слух", а „уши"; не „речь", а „язык"; не „ум" или „помыслы", а „сердце". Преображенные чувства изображены частью сравнениями: „как у испуганной орлицы", „жало змеи", „угль", частью указанием на их новые способности: „внял я неба содроганье"... и т. д. То и другое связано действиями серафима: „коснулся", „вырвал", „рассек", „вложил". Ряд частных образов, вытекающих из этого изображения, тоже чисто синтетичен: „персты легкие как сон", „вещие зеницы", „неба содроганье", „ход гад" и т. д.; таковы же образы описательные: „пустыня мрачная", „лежал как труп" и т. д.

3

Внешняя композиция

По внешней композиции стихотворение распадается на три основных части: I — вступление; II — постепенное преображение человека в пророка; III — заключение. Эти части подробнее разделяются так:

I. Вступление (4 стиха) дает экспозицию стихотворения: выведены два действующих лица, „я" (пророк) и „серафим", причем каждому отведено по 2 стиха, и показано место действия.

1. „Я" и место действия („пустыня мрачная"). Ст. 1 — 2.
2. „Серафим" и место его появления („перепутье"). Ст. 3 — 4.

II. Преображение (20 стихов) разделено на четыре момента преображения: 1 — зрения (4 стиха), 2 — слуха (6 стихов), 3 — языка (6 стихов), 4 — сердца (4 стиха), что дает ряд: 4 — 6 — 6 — 4. Каждый момент имеет две стадии: А — действие серафима, Б — результат этого действия. Каждая стадия включает

в себя два элемента: А, а — самое действие, А, б — состояние органа до преображения; Б, а — самый результат, Б, б — ближайшие последствия. Однако во избежание однообразия, в отдельных моментах подробнее развита то та, то другая стадия, то тот, то другой элементы, а именно:

1. Преображение зрения. А, а — самое действие описано подробно, ст. 5 — 6; А, б — состояние органа до преображения не описано, дано лишь слово „зеницы“, Б, а — результат описан сжато, ст. 7; Б, б — на последствия дан лишь намек- „вещие“, ст. 7, зато дано сравнение, ст. 8. Вообще первый момент изображен сжато, чтобы следующие не казались повторением.

2. Преображение слуха. — А, а — самое действие описано кратко, ст. 9; А, б — состояние органа, как в 1-м моменте, определено лишь словом „уши“. Б, а — результат описан сжато, ст. 10; Б, б—последствия описаны подробно, ст. 11—14, так как именно слух прежде всего мог проявить свои новые способности.

3. Преображение языка. А, а — действие описано подробно, ст. 15 — 16; А, б — состояние органа до преображения изображено подробно, ст. 17. Б, а — результат описан подробно, ст. 18 — 20; Б, б — последствия не представлены, так как они могли проявиться лишь впоследствии, зато изображение действия продолжено, ст. 20.

4. Преображение сердца. А, а — действие описано подробно ст. 21 — 22; А, б — состояние органа указано эпитетом „трепетное“. Б, а — результат описан подробно, ст. 23 — 24; последствия не изображены по той же причине, как в 3-м моменте, но, как и там, дано продолжение действия.

III. Заключение (6 стихов) разделено на две части: 1 — связь с предыдущим и появление нового действующего лица — бога; 2 — глас бога, подводящий всему итог.

1. Связь возвращает к началу стихотворения повторением слова „пустыня“ (рондельное строение) и вводит глас бога, ст. 25 — 26.

2. Глас бога подводит итоги всему преображению (рецепция): „восстань“ рецепирует предыдущее „я лежал“, „пророк“— начальное „я“; „виждь“ — преображение зрения; „внемли“ — слуха; „глаголом“ — языка; „жги“ — сердца; „моря и земли“ — „пустыню мрачную“; „исполнись волею моей“ — первый стих, где говорится о „духовной жажде“.

Таким образом стихотворение внутренно завершено; никакие дополнения к нему невозможны.

Общая схема композиции такова:

I. Вступление.

1. Я, пустыня. 2 ст.
2. Серафим, перепутье. 2 ст.

II. Преображение.

1. Зрение. 4 ст.
   А, а — подробно.
      б — кратко.
   Б, а — сжато.
      б — кратко.

2. Слух. 6 ст.
   А, а — подробно
      б — кратко.
   Б, а — сжато.
      б — подробно.

3. Язык. 6 ст.
   А, а — подробно
      б — подробно
   Б, а — подробно
      б — отсутствует

4. Сердце. 4 ст.
   А, а — подробно.
      б — подробно.
   Б, а — подробно
      б — отсутствует

III. Заключение.

1. Я — труп. 1 ст.
   Бога глас. 1 ст.
2. Рецепция. 4 ст.

4

Ритмика и строфика

Метр „Пророка“ — четырехстопный ямб, обычного у Пушкина типа, с преобладанием пиррихической ипостасы в 3-ей стопе. Из общего числа 30 стихов, стихов без ипостас — 10; с пиррихием в 1-й стопе — 1; в 3-й стопе — 14; в 1-й и 3-й стопах — 14: со спондеем во 2-й стопе — 1. Спондеическая ипостаса выражена слабо и приближается к чистому ямбу („мне грудь“). Пиррихиев во 2-й стопе, спондеев в 1-й и 3-й, хореев — нет. Тем не менее разнообразие ритмов значительно и достигается, как всегда у Пушкина, комбинациями ипостас с малыми цесурами.

Различных ритмов в стихотворении — 14, а вариаций, принимая во внимание каталектику — 19. Это следующие ритмы:

1. Без ипостас; три цесуры: после арсисов 1, 2, 3. Вариация 1 — ст. 27, (женский); вариация 2 — ст. 15 (мужской).

2. Без ипостас; три цесуры: после арсисов 1, 2 и после тесиса 4. Вариация 3 — ст. 6, 9, 13 (мужские).

3. Без ипостас; три цесуры после арсисов 1, 2 и после тесиса 2. Вариация 4 — ст. 10 (мужской).

4. Без ипостас; три цесуры: после арсиса 3 и после тесисов 2, 3. Вариация 5 — ст. 2 (женский); вариация 6 — ст. 16 (мужской). В ст. 16 „мой“ не может читаться без ударения, что отожествило бы ритм с вариацией 13.

5. Без ипостас; три цесуры: после арсисов 2, 3 и после тесиса 2. Вариация 7 — ст. 26, 30 (мужские).

6. Спондей во 2-й стопе; четыре цесуры: после арсисов 1, 3 и после обоих слогов спондея. Вариация 8 — ст. 21 (мужской).

7. Пиррихий в 3-й стопе; две цесуры: после арсиса 1 и между слогами пиррихия. Вариация 9 — ст. 25 (женский).

8. Пиррихий в 3-й стопе; две цесуры: после арсиса 1 и после пиррихия. Вариация 10 — ст. 20, 24 (женские); вариация 11 — ст. 19, 23 (мужские).

9. Пиррихий в 3-й стопе; две цесуры: после тесиса 2 и после пиррихия. Вариация 12 — ст. 7 (женский); вариация 13 — ст. 1, 15, 12, 18, 28 (мужские).

10. Пиррихий в 3-й стопе; две цесуры: после тесиса 2 и между слогами пиррихия. Вариация 14 — ст. 2, 11, 14 (женские).

11. Пиррихий в 3-й стопе; две цесуры: после тесиса 2 и после тесиса 4 (незаконченная ипостаса). Вариация 15 — ст. 22 (женский).

12. Пиррихий в 1-й стопе; две цесуры: после арсисов 2, 3. Вариация 16 — ст. 29 (женский).

13. Пиррихий в 1-й и 3-й стопах; одна цесура: между слогами второго пиррихия. Вариация 17 — ст. 17 (женский); вариация 18 — ст. 3 (мужской).

14. Пиррихий в 1-й и 3-й стопах; одна цесура: после второго пиррихия. Вариация 19 — ст. 8 (женский). Первая стопа имеет слабо выраженный хореический оттенок.

Таким образом, отношение вариаций к метру — 19 : 30 т. е. разнообразие вариаций достигает 63, (3)%. Иначе, в среднем,

каждая вариация повторяется менее двух раз; в точных цифрах: пять раз встречается 1 вариация; три раза — 2 вариации, два раза — 3 вариации, по одному разу — 12 вариаций, т. е. огромное большинство вариаций (12 из 19) встречается в стихотворении лишь о д и н р а з. Это и придает живое разнообразие ритму „Пророка“. Притом тождественные вариации несколько раз взяты с определенной целью — одинаковостью ритма подчеркнуть параллелизм содержания, например, ст. 6 и 9, 20 и 24:

Моих зениц коснулся он...

—

Моих ушей коснулся он...

—

Вложил десницею кровавой...

—

Во грудь отверстую водвинул...

Если принимать во внимание только ритмы, не обращая внимания на каталектику, получится отношение 14:30, т. е. 46, (6) $^0/_0$; шесть раз встречается I ритм, четыре раза — I ритм, три раза — 3 ритма, два раза — 3 ритма, один раз — 6 ритмов. Большинство всё же остается за ритмами, встречающимися не чаще двух раз (9 из 14).

Строфика стихотворения совпадает с композиционными делениями: вступление — 4 стиха, преображение зрения — 4, слуха — 6, языка — 6, сердца — 4, связь — 2, заключение — 6. Это дает ряд:

$$(4) + (4 + 6 + 6 + 4) + (2 + 4).$$

Расположение рифм в строфах, то парных, то перекрестных, то обхватных, вносит нужное разнообразие в строй, который иначе мог бы быть неприятен своей необходимой правильностью.

5

Эвфония. Звукопись

Эвфонистически „Пророк“, при первом взгляде, кажется уступающим другим стихам Пушкина. Того обилия аллитераций (повторов), которое столь характерно для техники Пушкина, здесь как будто нет. Даже излюбленнейший прием Пушкина, анафора в конце стиха, встречается всего один раз, в форме, выраженной не резко („и *виждь*, и *внемли*“). Однако, более внимательное изучение открывает в стихотворении немалое эвфо-

нистическое богатство. По отдельным звукорядам эти явления распределяются так:

Ст. I. Слабо выраженное рондо начального и заударного звука: „*д*уховной жаж*д*ою“, или, если принять во внимание два *ж*, — слабо выраженная обхватная система: *д* — *ж* — *ж* — *д* или: вccв.

Ст. 2. Повтор заударного и ударного звука: „мра*ч*ной я вла*ч*ился“.

Ст. 3. См. дальше инструментовку. Очень слабый повтор двух *р*, ударного и неударного.

Ст. 4. См. дальше инструментовку. Внутренняя анафора: „на *пе*ре*п*утьи“.

Ст. 5. Обхватная система: *с* — *к* — *к* — *с*, с интеркаляцией третьего *к*: „перстами легкими *как* сон“.

Ст. 6. Эпифора: „мо*их* зени*ц*“, и рондо: „кос*н*улся *он*“.

Ст. 7. Слоговая анафора ударного и начального слога: „от*вер*злись *ве*щие“.

Ст. 8. Внутренняя гласная анафора: „как *у* исп*у*ганной“.

Ст. 9. Рондо, как в ст. 6: „кос*н*улся о*н*“.

Ст. 10. Стих начинается слитной анафорой: „*и их*“, после чего следует рондельное строение: „*н*аполнил шум и зво*н*“, со слабо выраженным обхватом двух *л*: „напо*л*ни*л*“.

Ст. 11. Тройная анафора двух ударных и заударного звука: „в*н*ял я *н*еба содрога*н*ье“.

Ст. 12. Анафора ударного и заударного звука: „*г*орний ан*г*елов“, и слабый повтор ударного и неударного *л*: „анге*л*ов полет“, что дает последовательную систему: *г* — *г* — *л* — *л*, или: вв, сс.

Ст. 13. Слоговая эпифора: *од* — *од*, с двойным пролепсисом, одним ударным, другим слабым, неударным: „и га*д* морских по*д*во*д*ный хо*д*“; приэтом стих дает рондельную метаграмму: „*гад* — *ход*“.

Ст. 14. Как в ст. 12, слабо выраженная последовательная система: *л* — *л* — *з* — *з*, из первой анафоры с ударным и заударным звуком и второй с заударным и неударным: „*д*о*л*ьней *л*о*з*ы про*з*ябанье“.

Ст. 15. Слитная зевгма: „к уста*м* *м*оим“, и эпифора: „к уста*м* мои*м*“, что дает неполный квадрат, и слабая, более иструментальная, эпифора: „мо*им* прин*ик*“.

Ст. 16. Анафора ударного и заударного звука: „вы*р*вал г*р*ешный“, и, более инструментальное, рондо: „в*ы*рвал — яз*ык*“.

Ст. 17. Анафора ударного и начального звука *л* со слабой анафорой заударного и неударного звука *в*: „празднос*л*о*в*ный и *л*uка*в*ый“, что дает перекрестную систему: *л* — *в* — *л* — в или: вс, вс.

Ст. 18. Анафора начально-ударного и начально-затактного звука: „*м*удрыя з*м*еи“.

Ст. 19. Анафора ударного и начального звука: „за*м*ершие *м*ои“.

Ст. 20. См. дальше инструментовку. Внутренний слоговой повтор: кр*ова*в*о*й, в произношении: *ав* — *авай*.

Ст. 21. Обхватная система из двух анафор, первой — из двух начальных, второй из начально-ударно-затактного и начального звука: „*м*не г*р*удь *р*ассек *м*ечем“, т. е. опять по форме: вс, св.

Ст. 22. Анафора из заударного и начально-ударно-затактного звука: „се*р*дце т*р*епетное“, и слабый эпифорический повтор неударного *н*: „трепет*н*ое вы*н*ул“.

Ст. 23. Анафора на звуках *л*, заударного (но очень сильно звучащего: уг*л*ь“) и ударного звука: „уг*л*ь пылающий“, и более слабая анафора на звук *г*, заударного (но также сильно звучащего „у*г*ль“) и предударного звука: „у*г*ль — о*г*нем“, что дает обхватную систему: *г* — *л* — *л* — *г*, или: вс, св.

Ст. 24. Анафора из ударного и заударного звука: „г*р*удь отве*р*стую“, вторая анафора из ударного и начального звука: „от*в*ерстую *в*одвинул“, с пролепсисом звука *в*: „*в*о грудь“, и силлепсисом того же звука в ударном слоге: „вод*в*инул“, что дает перекрестную систему с пролепсом и силлепсом: *в* — *р* — *в* — *р* — *в* — *в*, или: с, вс, вс, с.

Ст. 25. Слоговая обратная зевгма: „тр*уп* в *пу*стыне“, и анафора начального и ударного звука: „*т*руп в пус*т*ыне“, что дает обхватную систему, опять по форме: вс, св.

Ст. 26. Зевгма: „бо*г*а *г*лас“, и рондо: „глас — воззв*ал*“, что дает последовательную систему из зевгмы и рондо, по форме: вв, с — с.

Ст. 27. Тройная анафора: ординарная в конце стиха с пролепсом вначале: „*В*осстань — и *в*иждь и *в*немли“, и слабый внутренний повтор в слове: „п*р*о*р*ок“, что дает систему по форме: в, сс, вв.

Ст. 28. См. дальше инструментовку. Анафора ударной гласной и заударного звука: „испо*л*нись во*л*ею“.

Ст. 29. Эпифора: „обход*я* мор*я*".

Ст. 30. Внутренние анафоры в слове: „*глаголом*", и анафора затактно-начального и начального звука: „глаголом — *л*юдей", что дает систему по форме: вс, вс, с, или, точнее: в*С*, вс, *С*.[1]

В системе звукорядов стихотворения также имеется ряд повторов. Важнейший из них — анафора ряда стихов на *и*, ст. 10—18 и через два стиха еще ст. 21—23, затем еще ст. 3, 26 и 29. Таким образом 15 стихов из 30 начинаются одинаково, союзом *И*, а еще один, ст. 29, тем же звуком: „Исполнись". Далее многие повторы отдельных звукорядов находят свой отзвук (пролепс или силлепс) в смежных; некоторые сочетания звукорядов сами образуют системы повторов. Важнейшие из этих явлений следующие:

Ст. 1—2. Анафора: „*т*омим — в пус*т*ыне". Эпифора: „томим — влач*и*лся".

Ст. 3—4. Та же эпифора: „сераф*и*м — яв*и*лся".

Ст. 4—5. Анафора: „на *п*ере*п*уть*и* — *п*ерстами".

Ст. 6—7. Словесный (и, следовательно, звуковой) повтор: „зениц — зеницы".

Ст. 8—9. Повтор гласный: „*у* исп*у*ганной — *у*шей", — род пролепса.

Ст. 10—12. Шестерной повтор: „*н*аполнил — зво*н* — в*н*ял — *н*еба — содрога*н*ье — гор*н*ий — а*н*гелов", образующий систему: рондо + тройная анафора + двойная анафора; рифма „он" дает к системе пролепс.

Ст. 13—14. К эпифоре „га*д* — хо*д*" силлепс „*д*ольней".

Ст. 15—17. К анафоре „вы*р*вал — г*р*ешный" пролепс „п*р*иник" и силлепс „п*р*азднословный".

Ст. 17—18. К анафоре „празднос*л*овный — *л*укавый" слабый пролепс „жа*л*о".

Ст. 18—19. Четверная анафора: „*м*удрые — з*м*еи — за*м*ершие — *м*ои".

---

[1] Русская эвфония — наука еще мало разработанная. Для понимания вышеизложенного следует помнить, что в русской эвфонии в аллитерациях (повторах) господствующее значение имеют согласные, а из гласных лишь ударные и те, которые мало изменяются по произношению, стоя не под ударением, как *у*, *ю*, *и*, *ы*. Терминология эвфонии также не установлена: анафора называется иначе скреп, эпифора — концовка, зевгма — стык, рондо — кольцо. Понятие анафоры расширено и означает повторение не только начальных звуков, но звуков, входящих в начальный слог и в ударный слог слова.

Ст. 20 — 22. Четверная анафора: „г*р*удь — *р*ассек — се*р*дце — т*р*епетное“, и к ней пролепс: „к*р*овавой“.

Ст. 22 — 23. Зевгма: „вын*ул* — *угль*“; к анафоре „угль пылающий“ слабый пролепс „вынул“.

Ст. 23 — 24. Метаграммная анафора: „*угль* — *грудь*“; к анафоре: „угль — огнем“, силлепс: „грудь“.

Ст. 23 — 25. Анафорическое начало трех стихов: „и *угль* — во *грудь* — как *труп*“, одинакового строения и с одной ударной гласной.

Ст. 26 — 28. К анафоре: „*в*осстань — *в*иждь — *в*немли“, пролепс: „*в*озз*в*ал“ и силлепс: „*в*олею“.

Ст. 29—30. К анафоре: „глаголом — людей“, слабый пролепс: „земли“; эпифора: „обхо*д*я — лю*д*ей“.

6

Эвфония. Инструментовка и рифмовка

В инструментовке стихотворения прежде всего замечательно обилие гласных. Из 30 стихов на гласную начинается 17, т. е. более половины. При 97 словах в стихотворении [1] только двадцать один раз встречается столкновение согласных, большею частью объяснимое требованиями звукописи:

И он к устам моим приник...

—

И он мне грудь рассек мечем...

—

Как труп в пустыне я лежал...

Из 252 слогов стихотворения 91, т. е. больше $^1/_3$, приходится на звуки *и*, *ий*, *ы*, *ый* и неударное *е*, близкое по звуку к *и* (например, ш*и*ст*и*кр*ылый*). Чистых *и*, *ий* и *ы*. Чистых звуков *и* в этом счете 80. Ударных *и*, на 98 ударений, — 24, т. е. больше $^1/_4$. Ряд стихов определенно инструментован на *и*:

И шестикрыл*ый* Серафим...

—

Перстами легкими как сон
Моих зениц коснулся он:
Отверзлись вещие зеницы...

—

Вложил десницею кровавой...

[1] „Словом“ в эвфонии называется сочетание звуков, произносимое с одним ударением, т. е. та часть звукоряда, которая в метрике отделяется малой цесурой.

Та же инструментовка проходит через анафору на *И* в начале 16 стихов из 30, в таких рифмах, как „том*и*м — вл*и*лся — сераф*и*м — яв*и*лся“; „зен*и*цы — орл*и*цы“, „прин*и*к — яз*ы*к“, „зм*еи* — мо*и*“, „в*ы*нул — водв*и*нул“ (отчасти „внемл*и* — земл*и*“); в таких сочетаниях, как „*и их*“, „*и* горн*ий*“, „*и*спол*и*сь“.

На этом общем фоне развивается частная инструментовка отдельных частей, причем она определенно подчинена композиционному строю. В отношении инструментовки (также и мелодики) стихотворение распадается на те же 6 частей, как и в композиционном отношении.

Вступление вводится стихом (ст. 1.), инструментованным на 3 чистых гласных: *о* — *а* — *и* — „духовной ж*а*ждою том*и*м“, после чего следуют стихи, инструментованные на основной звук *и*.

Четыре преображения вводятся четырьмя параллельными стихами (ст. 6, 9, 15, 21), причем, соответственно тому, что, по распределению материала, преображение I сближено со II, а III — с IV (см. схему в главе „Внешняя композиция“), так же построены и вводные стихи:

I. Моих зениц коснулся он...
II. Моих ушей коснулся он...
III. И он к устам моим приник...
IV. И он мне грудь рассек мечем...

Ст. I (ст. 6) вводится основным звуком *и*, после чего следуют новые звуки: *у* — *о*. Во всей этой части стихотворения (ст. 5 — 8) остается господствующим звук *и*.

Ст. II (ст. 9) сохраняет только один звук *и*, затем, помимо звуков, тождественных с I — *у* — *о*, дает н о в ы й звук — *ей* („уш*ей*“). Следующий стих (ст. 10), изображающий „полноту“, инструментован на *о* („нап*о*лнил... зв*о*н“). Далее четыре стиха (ст. 11 — 14), изображающие обострение слуха, сохраняя, как связь с предыдущим, одно ударное *и* („морск*и*х“), инструментованы на *а* и *о* („внял... содрог*а*нье... *а*нгелов... г*а*д... прозяб*а*нье... — г*о*рний... полет... подв*о*дный х*о*д... д*о*льней л*о*зы“).

Ст. III (ст. 15) переносит основное *и* в конец строки („мо*и*м прин*и*к“). Следующий стих (ст. 16), изображающий жестокое вырывание языка, инструментован на *ы* („в*ы*рвал... яз*ы*к“). Оба эти стиха (ст. 15 и 16) характерны накоплением

согласных. Следующий стих, являющийся как бы вставкой (ст. 17 — „и празднословн*ый* и лукав*ый*“), имеет совершенно особое ритмическое строение: это — единственный, в описании преображений, стих с пиррихием в 1-й стопе. Далее следуют два инструментально параллельных стиха на звуки: *а* — *удр* — *и*; *а* — *ер* — *и*:

И жало мудрые змеи
В уста замершие мои.

Заканчивается преображение языка стихом (ст. 20), возвращающим к основному звуку *и*.

Ст. IV (ст. 21) совсем не содержит звука *и*, кроме икающего *е* в слове „мечем“. Изображая удар меча, стих разделяется малыми цесурами постопно на 4 равные части:

И он | мне грудь | рассек | мечем.

Впечатление еще усиливается тем, что две первые стопы составлены парами односложных слов (что обращает вторую стопу в спондей). Следующий стих (ст. 22), впервые в стихотворении, инструментован на *е* („сердце трепетное“). Далее идет стих (ст. 23), где резкий звук *у* в начале („и *у*гль“) смягчается следующей ударной гласной *а* и вообще обилием гласных („пылающий“). Заключительный стих этого преображения как бы дает сжатую рецепцию заключительных двух стихов преображения языка:

В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой...

—

Во грудь отверстую водвинул...

Все три стиха имеют о д и н и т о т ж е ритм.

Заключение вводится стихом (ст. 25), требующим при произнесении пауз („как труп | в пустыне“); начало его инструментовано на глухие звуки *у* и *ы*, которые сменяются открытым *а* („леж*а*л“), дважды повторяющимся в следущем стихе (ст. 26), изображающим божий глас („гл*а*с... воззв*а*л“).

Последняя часть, глас бога, начинается стихом, опять распадающимся по стопам:

Восстань, | *П*ророк, | и виждь, | и внемли...

Суровость этого строения переходит в следующих стихах (ст. 28 — 29) в полногласие (изобилие гласных), что соответствует

содержанию, — голосу, раздающемуся свыше („*волею моей*" и т. д.). Наконец, в последнем стихе то слово, на котором лежит логическое ударение и которое подводит итог всему стихотворению, инструментовано на основную гласную *и* („жги") и тем возобновляет основной строй инструментовки. [1]

Рифмы „Пророка", — вообще характерные для Пушкина, — подчинены общей инструментовке стихотворения. В то время, как в нашей новейшей поэзии (у футуристов и др.) рифма получила самодовлеющее значение, чем объясняется господствующая роль опорной согласной, у Пушкина рифма входит в общий звуковой ряд стиха, и ее опорная согласная подчиняется звукописи предшествующих слов. Поэтому и рифмы „Пророка" не могут быть рассматриваемы без связи с общей звукописью и инструментовкой.

Из 15 рифм стихотворения 6 имеют ударной гласной *и*, а 7-я имеет *и* на конце („внем*ли* — зем*ли*"), что составляет почти половину всех рифм. Рифма с точной опорной согласной только одна („вынул — вод*в*инул"), опорные же согласные других рифм объясняются строем звукоряда, к которому они принадлежат, хотя приэтом многие рифмы построены так, что звуки, предшествующие ударной гласной, а н а л о г и ч н ы.

Таковы рифмы: „т*омим* — сер*афим*", коснул*ся он* — *звон*", „сод*роганье* — проз*ябанье*", „з*меи* — *мои*"; в более слабой степени: „*как сон* — *коснулся он*", „зе*ницы* — ор*лицы*", „п*риник* — *язык*", „*лукавый* — кр*овавый*".

Строем звукоряда объясняются рифмы: „влачился" (связь с „мрачной"), „полет" („ангелов"), „*ход*" („*гад*"), „*ме*чем" („*мне*"), „огнем" („угль"), „лю*дей*" („обхо*дя*").

Звуковой связью с другими рифмами объясняются рифмы: „*явился*" („серафим"), „ог*нем*" („вы*нул*"), „*воззвал*" („*в*немли").

В звуковом отношении одинокими остаются рифмы: „внемли — земли" (объяснимая резкостью звукового сочетания *мл*), „моей" (объясняемая требованием полногласия, см. выше), „лежал" (объясняемая требованиями инструментовки).

---

[1] Отсутствие принятой терминологии для инструментовки заставило меня, в этой части статьи, прибегнуть к описательному способу изложения, от чего не могла не пострадать точность утверждений.

К этому анализу смысловой и технической композиции, метрики и ритмики, звукописи, инструментовки и рифмики (эвфонии) должен был бы быть присоединен подробный анализ мелодики (едва затронутой выше), а также анализ эмоционального значения ритмов и звуков стихотворения (вопросов также, едва намеченных в этой статье). Только тогда ф о р м а л ь н о е изучение стихотворения могло бы считаться законченным.

Уже после этого может настать пора для плодотворного изучения историко-литературного и иного. Руководствуясь формальным анализом, возможно установить точную связь данного стихотворения с предшествовавшими ему явлениями литературы (влияния и заимствования) и вообще искусств, а также внутреннюю связь идей, выраженных в стихотворении, с предшествующими идейными течениями. Тот же анализ вскроет место данного стихотворения в эволюции творчества Пушкина, как со стороны техники, так и содержания. Теми же методами можно будет проследить, при содействии данных, даваемых историей критики, дальнейшую жизнь стихотворения, начиная с оценки его современниками, через позднейшие критические отзывы, через его отражение в других поэтических произведениях (подражания), вплоть до его современного понимания. Наконец, заключением этих работ явится оценка художественно-эстетическая. Здесь закончится роль критика и начнется работа и с т о р и к а.

ПРИЛОЖЕНИЯ



ПУШКИН И ЦАРИЗМ

(По поводу издания „Дневника Пушкина“ под редакцией и с объяснительными примечаниями Б. Л. Модзалевского и со статьею П. Е. Щеголева. Государственное издательство, М. — П., 1923.)

От автора. Некоторые мои статьи и отдельные замечания (частью в редактированном мною I томе „Полного собрания сочинений Пушкина“, Госиздат, М., 1920) вызвали довольно оживленную критику, впрочем, не столько печатную, сколько устную, на нескольких диспутах, и особенно — письменную, — может быть, по условиям времени, когда для печатной полемики не было места. Именно мною получено было сравнительно большое число писем (частью от лиц, мне лично совершенно неизвестных), в которых меня упрекали за то, что я будто бы стараюсь выставить Пушкина революционером и почти коммунистом, чтобы „обелить“ его образ в глазах современного русского читателя. Не стану скрывать, что иные из этих писем — очень резки и предполагают с моей стороны весьма низменные мотивы для такого рода „перекрашивания“ Пушкина. Другие критики, не заподозревая меня в рассчетах „корыстных“, утверждали, что я слишком увлекаюсь своей любовью к поэзии Пушкина и потому непременно хочу „оправдать“ его как человека, смыть с него клеймо монархических убеждений: нечто подобное высказал, например, на одном публичном диспуте А. В. Луначарский.

Считаю все такие обвинения глубоко ошибочными. Представлять Пушкина „коммунистом“, конечно — нелепо: но что Пушкин был революционер, что его общественно-политические взгляды были революционные как в юности, так и в зрелую пору жизни и в самые ее последние годы,

это — мое решительное убеждение. Притом я настаиваю, что революционером Пушкин был не только бессознательно, в глубинах своего творческого миропонимания (это, например, и только это можно утверждать по отношению к Тютчеву, отчасти к Достоевскому), но и сознательно, в своих логически обдуманных суждениях. Это — твердый вывод из того внимательного изучения Пушкина, которое в моей жизни заняло вот уже почти сорок лет, считая с того времени, когда я, мальчиком, впервые стал задумываться над стихами великого поэта. Это — то, что я считаю истиной и что поэтому не могу не отстаивать, не повторять самым настойчивым образом. Дело не в том, что если признавать Пушкина монархистом, „патриотом“ в дурном смысле слова, просто православно верующим человеком, даже клерикалом, даже просто угодником царизма и придворным льстецом (а такие обвинения тоже высказывались не раз, даже высказываются порой и ныне), — дело не в том, что тогда образ великого поэта окажется для многих не только менее привлекательным, но прямо отрицательным, отталкивающим. Вопервых, значение Пушкина как поэта, — одного из величайших мировых поэтов, — столь велико, что никакие пятна на его биографии не могут затемнить этого величия, как недостаточно „обелять“ Пушкина, чтобы несомненно было, что его стихи должно читать, что его поэзию должно изучать, что это почти неизмерно-огромная сила в области нашего культурного развития как для всей России, так и для каждого отдельного читателя. Вовторых, истина, какова бы она ни была, всегда должна быть устанавливаема наукой; история литературы не имеет права закрывать глаза на какие-либо факты ради того, чтобы выставлять то-то или то-то в более увлекательном свете. В этом смысле не прав Пушкин, если принимать буквально (а их буквально принимать не должно, но это — вопрос отдельный) его слова: „Всех низких истин нам дороже нас возвышающий обман“. Но дело в том, что Пушкин революционер, — это исторический факт, это и есть истина.

Не могу еще согласиться, — в чем меня тоже упрекают, — с тем, что я слишком часто возвращаюсь к этой теме. Одно то, что до сих пор мое убеждение далеко не разделяется всеми, даже специалистами изучающими Пушкина (см. ниже отзыв П. Е. Щеголева), показывает, что эту истину еще надобно

„проповедывать", т. е. доказывать. Сам же по себе вопрос, конечно, огромной важности. Он стоит в связи с общим вопросом, еще более значительным: может ли великий поэт не быть революционером? Я утверждаю, что, нет, но, конечно, в этом случае расширяя понятие „революционер", т. е. имея в виду и ту бессознательность революционной стихии, которая выявляется лишь в творчестве, тогда как сознательные убеждения писателя могут быть иными. В этом расширенном понятии были революционерами, как указано выше, и такие, дорогие всем ценителям искусства писатели, как Ф. Тютчев и Ф. Достоевский...

(1923)

ПУШКИНИАНА В АРХИВЕ В. Я. БРЮСОВА

В обширном архиве В. Я. Брюсова не малое место занимают материалы, относящиеся к Пушкину. Рукописное наследство Брюсова еще окончательно не разобрано и не описано. Не ставя себе целью дать и здесь подробное и систематическое описание разнообразных работ Брюсова о Пушкине, мы ограничимся самой краткой и беглой характеристикой их, имея в виду исключительно рукописи неизданные: это должно представить интерес как для исследователей Брюсова, так и для пушкинистов.

Пушкиниана в архиве Брюсова ярко свидетельствует о том неослабевавшем пристальном внимании, с которым Брюсов — поэт и ученый — на протяжении десятков лет изучал Пушкина. В архиве сохранились рукописи почти всех печатных работ Брюсова о Пушкине. Черновые этих рукописей и подготовительные материалы к ним показывают, с какой тщательностью, добросовестностью и трудолюбием работал Брюсов над изучением поэта, перед творчеством которого он преклонялся.

Значительное место в архиве занимают и неизданные статьи (в большинстве случаев не оконченные), такие как: „Молодость Пушкина", „Пушкин, как поэт революции в Петербурге и на юге России" и др. работы Брюсова в самых различных областях пушкиноведения, подготовительные материалы к ним, планы, наброски и т. д.

Брюсов особенно углубился в изучение Пушкина с 1912 года, когда приступили к редактированию сочинений поэта, заключив условие с книгоиздательской фирмой „Деятель" (Сочинения Пушкина должны были появиться в серии „Библиотека русских писателей" под общей редакцией Е. В. Аничкова.)

Редакторская работа Брюсова была почти закончена, но издание это не состоялось, и приготовленные к печати томы Пушкина, вступительные статьи к ним и комментарии впоследствии отчасти послужили Брюсову материалом для гизовского издания сочинений Пушкина. Многочисленные варианты и наброски предисловий к полному изданию сочинений Пушкина, а также черновые и чистовые примечания к пушкинскому тексту, сохранившиеся в архиве, свидетельствуют об огромной работе, проделанной Брюсовым-редактором.

В связи с редакторскими работами Брюсова находится и черновая рукопись — „Записка о правописании Пушкина" (вероятно прочитанная в заседании редакционной коллегии Литературно-издательского отдела Наркомпроса). В этой записке Пушкин рассматривается Брюсовым как филолог, „вникавший в характер и строй русского языка, его формы, его историю". Брюсов подчеркивает, что Пушкин в „зрелые годы своей деятельности держался вполне определенной орфографии... Орфография Пушкина, — пишет он, — остается одним из элементов того целого, которое мы называем личностью, образом Пушкина, его миросозерцанием... Орфография Пушкина характерна для него и помогает нам полнее уяснить себе его творчество. Потому при издании сочинений Пушкина, — заключает Брюсов свою записку, — необходимо с о х р а н я т ь п у ш к и н с к о е п р а в о п и с а н и е во всех его характерных чертах." (Записка воспроизводится в этом сборнике.)

К материалам по редактированию сочинений Пушкина относятся черновые и чистовые рукописи некоторых глав биографии поэта, „Перечень стихотворений Пушкина по мере их поступления в печать с 1814 г. по 1916 г." и „Dubia", а также большая работа по транскрибированию „Медного Всадника" по рукописям бывшего Румянцевского музея. Эта работа (судя по разметке для типографии) была приготовлена к печати (быть может и для отдельного издания). Из наброска предисловия к ней видно, что целью себе Брюсов поставил дать сплошь текст одной рукописи, тогда как до нас, — говорит он, — издатели приводили варианты безразлично из разных и, конечно, разновременных редакций повести. Брюсов дает целый ряд новых вариантов и исправлений тех чтений, какие даны были предыдущими издателями" и, кроме того, значительное число новых вариантов".

Интересна большая библиографическая работа, задуманная Брюсовым и в большей своей части вчерне законченная: „Систематический указатель источников для биографии А. С. Пушкина“.

В предисловии к указателю Брюсов пишет: „Предлагаемая работа имеет целью указать исследователям источники, по которым они могут изучать биографию А. С. Пушкина, его жизнь и литературную деятельность“. Согласно с такой задачей указатель содержит перечень книг и статей за сто лет (1819—1919 гг.), из которых могут быть почерпнуты названные сведения. Говоря точнее, указатель дает: 1) общую библиографию сочинений о Пушкине; 2) перечень свидетельств современников о Пушкине,—воспоминаний, записок, мемуаров, писем и т. п.; 3) перечень важнейших статей о жизни Пушкина; 4) библиографию сочинений о наиболее выдающихся современниках Пушкина,—о лицах, с которыми он был близок, о которых говорит в своих произведениях, и т. д. Художественная критика произведений Пушкина в план указателя не вошла, и из работ о творчестве поэта названы только те, которые разбирают вопрос в связи с его биографией. Особенность указателя состоит в том, что библиографические данные приводятся в нем не в каком-либо случайном порядке (азбучном или хронологическом, по времени появления отдельных сочинений), но систематически. В первой части указаны общие работы о Пушкине: библиографические, биографические, собрания и издания документов, материалов и т. д.; в части второй—источники для биографии Пушкина по отдельным периодам его жизни и по отдельным вопросам. Такое расположение вызвало необходимость в ряде повторений, но зато представляет огромные преимущества для работающих над изучением Пушкина: по каждому данному вопросу они имеют перед собой перечень литературы об нем.

Основная задача составителя указателя была „практическая“, а не чисто библиографическая, поэтому перечень литературы, как он сам указывает, не полон: опущено все то, что казалось ему незначительным, мало содержательным, и „на первое место выделено самое существенное“. Повидимому, этот указатель Брюсов предполагал поместить, как приложение к третьей части сочинений Пушкина к изд. Гиза.

К библиографическим работам примыкает и перечень рукописей Пушкина, составлявшийся Брюсовым в разные годы и послуживший ему материалом для его редакторских комментариев к текстам Пушкина.

Интересен, не законченный и не вполне проработанный, „Указатель к Евгению Онегину“, в котором главы и строфы романа (основного текста и вариантов) разнесены по рубрикам, обозначающим все стороны русской жизни во времена Онегина. Например, в рубрике „крестьяне“ указаны те строфы, в которых говорится о крестьянах, крестьянках, крестьянских детях, девичьей, дворовых, деревенской нищете и т. под. Рубрика „Помещики“ подразделена на отделы: усадьба, прием гостей, деревенский бал, сплетни, обычаи, преданья, похороны и т. д. Задуманный Брюсовым указатель должен был быть „ключом“ к той бытописи, которой насыщен роман Пушкина.

Значительную группу в архиве составляют материалы, относящиеся к стихотворной технике Пушкина. Это — ряд отдельных листков с беглыми записями о мастерстве Пушкина, схемы его метров и ритмов. Много черновых материалов, относящихся к лекциям Брюсова о Пушкине.

Из черновых рукописей отдельных статей Брюсова за последние годы его жизни можно указать следующие: „Что мы знаем об общественных убеждениях Пушкина“; „Вольнолюбивые надежды (общественно-политические взгляды Пушкина)“; сохранилось только начало статьи „Пушкин как революционный поэт“.

Интересны следы задуманной Брюсовым работы, которая должна была появиться в издании „Центрифуга“. Из сохранившихся в архиве проекта предисловия и плана издания видно, что Брюсов намеревался собрать „страницы и строки Пушкина, на которые обычно менее обращалось внимания; сопоставлением стихотворений и отрывков прозы выявить новое в уже знакомом“. В книгу должны были войти: лирика (малоизвестные редакции, варианты, черновые наброски), отрывки из поэм и драм и повестей в малоизвестных редакциях, статьи и письма. В предисловии к задуманной книге Брюсов говорит, что издательство намерено доступным совершенством печати „дать гармонию внешности страницы и ее содержания“, так как, по его глубокому убеждению, „внешность страницы уясняет стоящее на ней“.

Другой задуманной Брюсовым большой работой была, в 1912 году объявленная издательством „Альциона“ в числе книг, готовящихся к печати: „А. С. Пушкин. Суждения о всемирной литературе, собранные систематически под редакцией и с предисловием Валерия Брюсова“. Над составлением книги под руководством В. Я. работала И. М. Брюсова, и „на карточках“ будущая книга была почти закончена. Книга по плану, разработанному Брюсовым, должна была быть подробным систематическим сводом всех высказываний Пушкина о всемирной литературе.

Особую группу материалов в архиве образуют те, которые можно объединить под рубрикой „Мелочи о Пушкине“.

„С ранней юности, — писал Брюсов в одной из своих статей, — сочинения Пушкина — мое самое любимое чтение. Читаю я обычно с карандашом в руках и люблю делать пометки и записи в своих книгах... За несколько десятков лет моего чтения у меня составилось немало записей, имеющих отношение к Пушкину. Записи эти весьма разнородны: здесь и биографические данные, и суждения эстетические, и указания на варианты, пропущенные издателями, и поправки мнений, высказанных комментаторами, и многое другое“ („Русский архив“, 1916, № 4, стр. 397.)

Издания сочинений Пушкина, имеющиеся в библиотеке Брюсова, испещрены разного рода пометками (особенно много пометок в „просвещенском“ издании Пушкина, под редакцией Морозова). Беглые заметки при чтении Пушкина делались Брюсовым и на отдельных листках. Все из области пушкинианы, что входило в поле зрения Брюсова, отмечалось им иногда на первом попавшемся клочке бумаги, откладывалось в папки, как материал для будущих его работ о Пушкине.

Н. Ашукин.

ПУШКИНСКИЕ РАБОТЫ В. Я. БРЮСОВА

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ

Предлагаемый указатель имеет задачей перечислить только те работы В. Я. Брюсова, которые говорят непосредственно о Пушкине. Мысль Брюсова постоянно возвращалась к Пушкину, Брюсов постоянно ссылается на Пушкина, цитирует Пушкина, сопоставляет с Пушкиным — во многих своих литературных работах, посвященных другим поэтам, другим эпохам. Так в „Кратком курсе науки о стихе" Брюсов постоянно приводит цитаты из Пушкина. В статьях о П. И. Бартеневе он говорит об интересах Бартенева к Пушкину. В статье „Испепеленный" говорится о взаимоотношениях Гоголя с Пушкиным. В словарной статье о Боратынском задевается вопрос о враждебности его к Пушкину. И так далее. Отмечать такие упоминания, цитаты, беглые оценки и прочее значило бы загромождать наш перечень, и без того достаточно обширный.

При составлении указателя оказали помощь „Библиография Брюсова", опубликованная издательством „Скорпион" в 1912 году и составленная при содействии Брюсова, и превосходная библиография в „Русской литературе XX века" под редакцией С. А. Венгерова, составленная А. Г. Фоминым и доведенная им до 1914 года. Как для пушкинских работ Брюсова за последующее десятилетие, так и для всего указателя мне пришлось просмотреть непосредственно значительное количество журналов, газет, сборников.

Советами или прямыми указаниями мне помогли И. М. Брюсова, М. А. Цявловский, Н. С. Ашукин, Л. С. Гинзбург.

Звездочкой отмечены работы, перепечатанные в этой книге.

Название журн. „Русский архив" сокращено: Р. А.

В скобках обозначены подписи Брюсова: Валерий Брюсов, В. Б., Аврелий, А.

Н. Пиксанов.

---

1. Что дает академическое издание сочинений Пушкина. (Заметки.) Русский архив 1899, XII, 618—631. (Валерий Брюсов.)

I. Метод, принятый в академическом издании.
II. Поправки, на основании старых изданий.
III. Поправки на основании рукописей.
IV. Собрание разночтений.
V. Мелкие поправки.

2. Баратынский и Сальери. Р. А. 1900, VIII, 537—545 (В. Б.)

По поводу статей Ив. Щеглова и В. В. Розанова.

3. (Стихи Пушкина к Родзянке.) Р. А. 1900, IX, 148. (В. Б.).

Стихотворение „Прости, украинский мудрец", и примечания к нему.

4. Рецензия на книгу: Сочинения А. С. Пушкина. Издание Академии наук, т. I, изд. 2-е. Р. А. 1900, XI, обложка.

5. Пушкин и Баратынский. Р. А. 1901, I, 158—164 (В. Б.).

6. Рецензия на книгу: „Пушкинские дни в Одессе". Одесса, 1900, Р. А. 1901, IV, обложка. (В. Б.).

7. Старое о г-не Щеглове. (И. Щеглов, Новое о Пушкине, Спб., 1902.) Апология Баратынского. Р. А. 1901, XII, 574—579. (Валерий Брюсов.)

8. Ложные доводы. Маленькие переоценки. „Ежемесячные Сочинения" 1901, X, 153—155. (Валерий Брюсов.)

По поводу толкования, в издании Л. Поливанова, стих.: „Брожу ли я", „Я вас люблю", „Нет, нет, не должен я", „Вновь я посетил".

9. Письмо в редакцию. Новое Время 1901, 12 апреля.

О переводе „Выстрела" Пушкина на французский язык, выданном за оригинальное произведение А. Дюма.

10. Текст пушкинской „Русалки". Р. А. 1902, II, 354—360. (Валерий Брюсов.)

По поводу фототипического издания Л. Бельского.

11. Об авторе „Гаврилиады". Письмо в редакцию. Новое Время 1902, 30 августа.

Ср. №№ 18, 36, 62.

12. Рецензия на книгу: Сочинения А. С. Пушкина. Под ред. П. А. Ефремова. Изд. А. С. Суворина, т. I и II, Спб., 1903. Р. А. 1902, XII, 525. (В. Б.).

13. Письма Пушкина и к Пушкину. Новые материалы, собранные книгоиздательством „Скорпион“. Редакция и примечания Валерия Брюсова. Москва, 1903, VIII+177 стр.

Предисловие.
Fac-simile.
I. Прошения и расписки Пушкина (1817 — 1824).
II. Письма и записки Пушкина (1823 — 1837).
III. Официальные письма и бумаги к Пушкину (1826 — 1834).
IV. Частные письма к Пушкину (1825 — 1837).
V. Из бумаг Пушкина (1832 — 1833).
Приложения.
Рисунки Пушкина.
Азбучные указатели.
Содержание.

14. Рецензия на книгу: Сочинения А. С. Пушкина. Под ред. П. А. Ефремова. Изд. А. С. Суворина. т. I и II, Спб., 1903, „Новый Путь“ 1903, I, 190—193. (Аврелий.)

В P. S. — об автографах стих. „Я помню чудное мгновенье“ и „Ответ Ф. А. Туманскому“.

15. Рецензия на книгу: Материалы для академического издания сочинений Пушкина. Собрал Л. Н. Майков. Спб., 1902. Новый Путь 1903, II, 174 — 184. (Валерий Брюсов.)

16. Рецензия на ту же книгу. Р. А. 1903, II, обложка (А.).

*17. Из жизни Пушкина. Новый Путь 1903, VI, 84 — 102. (Валерий Брюсов.)

18. Пушкин. Рана его совести. Р. А. 1903, VII, 473 — 478. (Валерий Брюсов.)

Подзаголовок дан редактором, П. Бартеневым; им же написано краткое послесловие. О „Гаврилиаде“. См. №№ 11, 36, 62.

19. Рецензия на книгу: Сочинения и письма А. С. Пушкина, под ред. П. О. Морозова. Спб., 1903, т-во „Просвещение“. Новый Путь 1903, IX, 234 — 235. (Валерий Брюсов.)

20. Рецензия на изд. „Пушкин и его современники“, вып. I, Спб., 1903. „Весы“ 1904, I, 78. (В. Б.)

21. Письмо в редакцию. (По поводу неизданного рассказа А. Дюма и „Повестей Белкина“.) Новое Время 1905, 29 апреля, № 9039.

22. Сношения Пушкина с правительством. I. Сношения с А. Х. Бенкендорфом. Р. А. 1906, II, 321 — 328. (Валерий Брюсов.)

1. Первая встреча Пушкина с Бенкендорфом.

2. Первые показания по делу о Андрее Шенье.

3. Описка Пушкина.

В конце статьи: „Продолжение следует“. Но оно не появлялось.

23. Рецензия на книгу: Сочинения Пушкина. Изд. Академии наук, т. II. Золотое Руно 1906, VII — IX.

К публикуемому отрывку „... толпа глухая“...

24. Рецензия на книгу: Сочинения Пушкина. Изд. Академии наук. Переписка под ред. В. И. Саитова. Т. I, Спб., 1906. „Весы“ 1907, I, 74 — 75. (Валерий Брюсов.)

25. Неизданные стихи Пушкина. „Весы“ 1907, I, 76 — 77. (Валерий Брюсов.)

26. Защитнику авторитета. К критике текста Пушкина. Весы 1907, XI, 65 — 70. (Валерий Брюсов.)

Ответ на статью П. О. Морозова о кн. „Лицейские стихи Пушкина“ — в „Журн. мин. народ. просвещения“ 1907, X.

27. Рецензия на книгу: Сочинения Пушкина, под ред. С. Венгерова, вып. I. „Критическое обозрение“. 1907, I.

28. Рецензия на книгу: В. Сиповский. Пушкин. Там же, III.

29. Рецензия на ту же книгу. Столичное утро 1907, 1 сентября.

30. Валерий Брюсов. Лицейские стихи Пушкина. По рукописям московского Румянцевского музея и другим источникам. К критике текста. М., 1907, книгоиздательство „Скорпион“. 96 стр.

Предисловие.

Поправки и дополнения к I тому академ. изд. Пушкина.

Приложение: Редакция стихотворений, не появлявшихся в печати.

Алфавитный указатель.

*31. Первая любовь Пушкина (Е. П. Бакунина). Пушкин. Сочинения. Библиотека великих писателей, под ред. С. А. Венгерова, изд. Брокгауз-Ефрона, т. I, Спб. 1907, стр. 284 — 288. (Валерий Брюсов.)

32. Примечания к стихотворениям Пушкина: „К Дельвигу“, „Мечтатель“, „Мое завещание друзьям“, „Послание к Юдину“, „Слеза“, „Роза“, „Наездники“, „Сон“, „Пробуждение“, „Месяц“,

„Элегия“ („Счастлив, кто в страсти сам себе...“), „Друзьям“, „Безверие“. Там же, стр. 216, 240, 276, 280, 284, 290, 324, 332, 342, 348, 354, 362, 438. (Валерий Брюсов.)

33. Академический Пушкин. Сочинения Пушкина. Изд. имп. Академии наук. Переписка. Под ред. В. И. Саитова. Т. I, Спб., 1906. „Весы“, 1907, I, 74—75. (Валерий Брюсов.)

*34. Пушкин в Крыму. Сочинения Пушкина, ред. С. А. Венгерова. Т. II, Спб., 1908, стр. 89—102. (Валерий Брюсов.)

35. Гавриилиада. Там же, стр. 602—606. (Валерий Брюсов.)

Ср. №№ 11, 18, 62.

36. Знал ли Пушкин поитальянски? Р. А. 1908, XII, 583—591. (Валерий Брюсов.)

*37. Домик в Коломне. Сочинения Пушкина, ред. С. А. Венгерова. Т. III, Спб., 1909, стр. 88—91. (Валерий Брюсов.)

*38. Медный Всадник. Там же, 456—472. (Валерий Брюсов.)

I. Идея повести.
II. Возникновение и состав повести.

*39. Неоконченные повести (Пушкина) из русской жизни. Сочинения Пушкина, ред. С. А. Венгерова. Т. IV, 1910, стр. 264—270. (Валерий Брюсов.)

*40. Египетские ночи. Там же, т. IV, 444—449. (Валерий Брюсов.)

41. Новые находки пушкинских стихов. Р. А. 1910, 1—6.

Найденные П. О. Морозовым четыре текста, в том числе криптограмма десятой главы „Онегина“.

42. Новые варианты к „Медному Всаднику“. (Объяснения к печатаемому тексту.) Русская мысль 1910, VI, Научный отдел, 1—5.

43. Новости пушкинской литературы. Русская мысль 1912, III, в России и заграницей, 14—20. (Валерий Брюсов.)

Сочинения Пушкина, изд. Академии наук, т. III.
То же. Переписка Под. ред. В. И. Саитова. Т. III.
А. С. Пушкин. Изд. журн. „Русский Библиофил“.
П. Е. Щеголев, Пушкин. Очерки.
К. Я. Грот, Пушкинский лицей.
Дм. Кобеко, Имп. царскосельский лицей.
Н. Гастфрейнд, Товарищи Пушкина по Лицею.
Мысли Пушкина. Составили В. В. и Н. В.

*44. Отзыв о книге: П. Е. Щеголев, Пушкин. Очерки. Книгоиздательство „Шиповник“, Спб., 1912. Отчет о двадца-

том присуждении пушкинских премий в 1913 году в Академии наук. Спб., 1913, стр. 11—22. (Валерий Брюсов.)

45. Бумаги, относящиеся к Болдину, имению А. С. Пушкина. Известия Московского литературно-художественного кружка 1913, I, октябрь, 37—45. (Валерий Брюсов.)

1. Объяснительная заметка.
2. Описание документов.
3. Документы.

46. Рецензия на книгу: Пушкинист. Историко-литературный сборник, под ред. С. А. Венгерова. I, Спб., 1914. Русск. ведомости 1914, № 99, 30 апреля.

47. Рецензия на книгу: П. И. Бартенев. Пушкин в Южной России. М., 1914. Известия московск. литер.-худож. кружка 1914, VII. (В. Б.)

48. Рецензии на книги: Синявский и Цявловский, Пушкин в печати, М., 1914.—М. Цявловский, Два автографа Пушкина, М., 1914. Русская мысль 1914, VII.

*49. Стихотворная техника Пушкина. Сочинения Пушкина, ред. С. А. Венгерова. Т. VI, 1915, стр. 349—367. (Валерий Брюсов.)

*50. Маленькие драмы Пушкина. (К предстоящему спектаклю Художественного театра.) Русские ведомости 1915, 22 марта.

51. Рецензия на книгу: Сочинения Пушкина. Изд. Академии наук, т. XI, П., 1914. Известия Моск. литер.-худож. кружка 1915, XII, ноябрь, 54—55. (В. Б.)

52. Новая клевета на Пушкина. По поводу очередного открытия Н. О. Лернера. Р. А. 1916, I—III.

*53. Новооткрываемый Пушкин. „Биржевые ведомости“, 1916, 21 октября, утренний выпуск, № 15875.

*54. Пушкин перед судом ученого историка. Русск. мысль 1916, II, 110—123.

По поводу суждений проф. Н. Н. Фирсова об „Истории Пугачевского бунта“ в т. XI академ. издания сочинений Пушкина.

55. Marginalia—Pushkiniana. Заметки на полях сочинений Пушкина. Р. А. 1916, IV, 397—406.

Обещанного „продолжения“ не последовало.

56. Рецензия на книгу: С. Бобров. Новое о стихосложении Пушкина. Известия литер.-худож. кружка 1916, XIII, март, 49. (А—ий.)

57. Рецензия на книгу: Пушкинист. Сборник под ред. С. А. Венгерова. Вып. II, П., 1916. Там же, XIV — XV, сентябрь, 79 — 82. (Валерий Брюсов.)

58. Резенция на книгу: П. Е. Щеголев, Дуэль и смерть Пушкина, П., 1916. Там же, XVI, декабрь, 37. (В. Б.)

59. Рецензия на книгу: Пушкин и его современники, вып. XXIII — XXIV, П., 1916. Там же, 38 — 39. (В. Б.)

60. Египетские ночи. Поэма в шести главах. Альманах „Стремнины". М., 1916.

61. Гаврилиада. Полный текст. Вступительная статья и критические примечания Валерия Брюсова. Изд. 1-е „Альцнона", М., 1918.

*62 То же, изд. 2-е, М., 1819.

63. Народная библиотека. № 124. А. С. Пушкин. Стихотворения 1815 — 1836 годов. Под ред. Валерия Брюсова. Государственное издательство, М., 1919. 48 стр.

Стр. 3 — 4: Жизнь Пушкина. Краткий очерк. (Валерий Брюсов.)

64. Народная библиотека. № 125. А. С. Пушкин. Стихотворения о разных странах. Собраны под ред. Валерия Брюсова. Государственное издательство, М., 1919. 40 стр.

Стр. 3 — 4: Предисловие. (Валерий Брюсов.)

65. Народная библиотека. № 140. А. С. Пушкин. Стихотворсния о свободе. Под ред. Валерия Брюсова. Государственное издательство, М., 1919. 56 стр.

Стр. 3 — 8: *Политические взгляды Пушкина. Краткий очерк. (Валерий Брюсов.)

66. Народная библиотека № 122. А. С. Пушкин. Баллады (рассказы в стихах). Сказка и поэмы. Под ред. Валерия Брюсова. Государственное издательство, М., 1919. 44 стр.

67. Народная библиотека. № 123. А. С. Пушкин. Песни и стихотворения разных народов. Под ред. Валерия Брюсова. Государственное издательство, М., 1919. 39 стр.

Предисловие, вступительные заметки к отделам книжки и примечания к отдельным стихотворениям.

68. А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений со сводом вариантов и объяснительными примечаниями, в 3 томах

и 6 частях. Редакция, вступительные статьи и комментарий Валерия Брюсова. Иллюстрации по рисункам, гравюрам, литографиям эпохи Пушкина. Государственное издательство, Москва, 1919 (на обложке — 1920), том I, часть 1. Лирика, XLVI + 428 стр.

69. Рецензия на книгу: „Пушкин и его современники". Вып. XXVIII, изд. Академии наук, 1917 — То же. Вып. XXIX — XXX, 1918. „Художественное слово" 1920, I, 59. (Валерий Брюсов.)

*70. Разносторонность Пушкина. Известия ВЦИК 1922, 12 февраля, № 34 (1473). (Валерий Брюсов.)

*71. Почему должно изучать Пушкина? „Московский понедельник" 1922, 24 июля, № 6.

*72. Пушкин и крепостное право. Печать и революция 1922, кн. вторая (пятая), апрель — июнь, 3 — 12. (Валерий Брюсов.)

73. По поводу одной критики. Там же, 149 — 157. (Валерий Брюсов.)

Полемика с книгой: М. Л. Гофман, Пушкин. Первая глава науки о Пушкине.

74. Пушкин и Академия наук. (По поводу книги: „Неизданный Пушкин". Собрание А. Ф. Онегина. „Атеней", 1922). Там же, 1922, книга шестая, июнь — август, 3 — 8. (Валерий Брюсов.)

*75. Звукопись Пушкина. Там же, 1923, книга вторая (февраль — март), 48 — 62.

76. Пушкиноведение в 1922 и 1923 (январь — май) году. Там же, 1923, книга пятая (август — сентябрь), 65 — 73.

М. Л. Гофман, Пушкин. Первая глава науки о Пушкине. Пб., 1922. — Неизданный Пушкин. Собрание А. Ф. Онегина. Пб., 1922. — М. Л. Гофман. Пропущенные строфы „Евгения Онегина". Пб. 1922. — М. Л. Гофман. Посмертные стихотворения Пушкина 1833 — 1836 гг. Пб., 1922. — А. С. Пушкин. Гаврилиада. Ред. Б. Томашевского. Пб., 1912. — А. С. Пушкин. Каменный гость. Текст, под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева. М. — П., 1923. — А. С. Пушкин. Барышня-крестьянка. Текст, под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева. М. — П., 1923. — А. С. Пушкина. Дубровский. Текст, под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева. М. — П., 1923. — Пушкин. Домик в Коломне. Ред. М. Л. Гофмана. П., 1922. — А. С. Пушкин. Скупой рыцарь. Рисунки М. Добужинского. Пб., 1922. — Дневник Пушкина. Под ред. Б. Л. Модзалевского и со статьею П. Е. Щеголева. М. — П., 1923. — А. С. Поляков. О смерти Пушкина. П., 1922. — Сборник Пушкинского дома. П., 1922. — Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова.

М. — П., 1923. — Б. Л. Модзалевский. Пушкин под тайным надзором. Спб., 1922. — И. Ф. Анненский. Пушкин и Царское Село. Спб., 1922. — Соболевский, друг Пушкина. Со статьей В. И. Саитова. Спб., 1922.

*77. Левизна Пушкина в рифмах. Там же, 1924, книга вторая (март — апрель), 81 — 92.

*78. Пушкин-мастер. Пушкин. Сборник первый. Пушкинская комиссия Общества любителей российской словесности. Под ред. Н. К. Пиксанова. М., 1924, стр. 99 — 114. (Валерий Брюсов.)

79. Урок игроку. Комедия А. С. Пушкина — В. Я. Брюсова. Вступительная заметка М. А. Цявловского. Альманах „Сегодня“, II. М., 1927, стр. 111 — 125.

Опыт разработки набросков и программ Пушкина.

*80. Записка о правописании в издании сочинений Пушкина. Там же, стр. 207.

*81. „Пророк“. Анализ стихотворения. Валерий Брюсов. „Мой Пушкин“. Под ред. Н. К. Пиксанов. Гиз. М., 1928, стр. 279.

*82. Пушкин и царизм. Там же, стр. 301.

АЛФАВИТНЫЕ УКАЗАТЕЛИ

(Цифры при именах и названиях обозначают №№ библиографического указателя)

1. Произведения Пушкина

2. Указатель имен

(Имена Пушкина и Брюсова не отмечаются)

СОДЕРЖАНИЕ
